This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

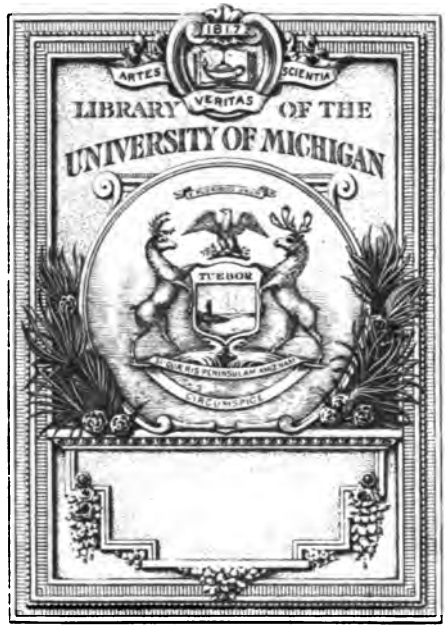
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

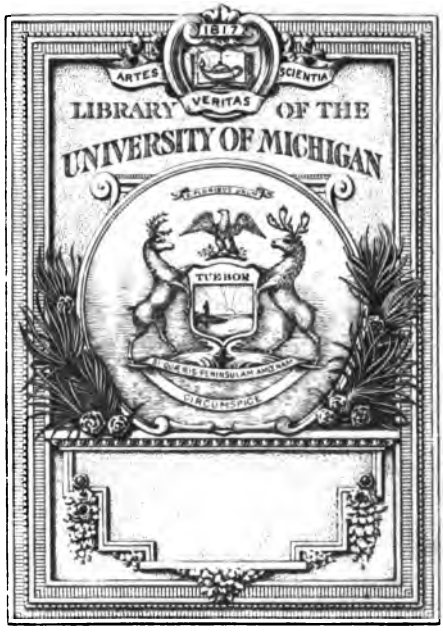
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Die Litteratur

des neunzehnten Jahrhunderts.

Fünfter Band.

2124-9

Die Litteratur

des neunzehnten Jahrhunderts

in

ihren Hauptſtrömungen

dargeſtellt

von

Georg Brandes.

Fünfter Band.

Die romantiſche Schule in Frankreich.

Leipzig,
Verlag von Veit & Comp.
1883.

Das Recht der Herausgabe von Übersetzungen vorbehalten.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhalt.

	Seite
Der politische Hintergrund	3
Die Generation von 1830	11
Der Romantismus	21
Charles Nodier	40
Rückblicke. Fremde Anregungen (Shakespeare, Scott, Byron, Goethe, Hoffmann)	54
Rückblicke. Inländische Anregungen (André Chénier)	72
de Vigny's Poesien und Hugo's morgenländische Gedichte	88
Hugo und Musset	97
Musset und George Sand	113
Alfred de Musset	130
George Sand	143
Balzac	175
Reyle	228
Nérimée	270
Beyle und Mérimée	279
Mérimée	294
Mérimée und Gautier	319
Th. Gautier	326
Sainte-Beuve	351
Sainte-Beuve und die moderne Kritik	374
Das Drama: Vitet, Dumas	388
Das Drama: de Vigny, Hugo, Ponsard	398
Die sozialpolitische Ideenbewegung und die Poesie (Saint-Simon, Pierre Leroux, Lamennais — Lamartine, George Sand, Hugo)	409
Die Übersehenen und Vergessenen	437
Schluß	458

Die romantische Schule in Frankreich.

I.

In den Jahren 1824—48 bringt Frankreich eine große und bewunderungswürdige Litteratur hervor. Nach den Umwälzungen der Revolution, den Kriegen des Kaiserreiches und der Erschöpfung während der Regierung Ludwigs XVIII. war eine Jugend aufgewachsen, die sich mit seltner Leidenschaft der so lange vernachlässigten höheren Geisteskultur widmete. Während der Revolutionszeit und der Napoleonischen Kriege hatten die jungen Franzosen Anderes zu thun gehabt, als die Litteratur und die Künste ihres Landes zu erneuern; die besten Kräfte des Volkes waren in die Kanäle der Politik, des Soldatenwesens oder der Administration hineingeleitet worden. Nun wurde eine große Summe geistiger Kraft, die lange gebunden gewesen, frei.

Das Zeitalter der Revolution und des Julikönigtums läßt sich als das entscheidende Auftreten der bürgerlichen Gesellschaft auf der historischen Bühne bezeichnen. Während der Restauration fängt die industrielle Periode der Geschichte an. Dies beruht, was Frankreich betrifft, darauf, daß die neue Verteilung des Nationalvermögens, welche die Revolution vollführt hatte und die zu verteidigen Napoleons ökonomische Mission gewesen war, jetzt ihre Früchte zu tragen begann. Der Gewerbefleiß und der Verkehr waren frei geworden, Monopole und Privilegien gefallen, die parzellierten Kirchen- und Klostergüter, die zerstückelten und öffentlich verkauften Majorate und Emigrantengüter waren einer vielfachen Verteilung unterworfen worden, und demzufolge fing das befreite, flüssig gewordene Kapital an, das Triebrad der Gesellschaft und

dadurch der vorherrschende Wunsch jedes Einzelnen zu werden. Nach der Julirevolution ersetzt allmählich die Geldmacht die Adelsherrschaft und macht das Königtum sich unterthan. Der Reiche läßt sich in den Adelsstand erheben, erwirbt sich Pairsrechte und gebraucht durch die Verfassung immer mehr die monarchische Staatsform zu seinem Besten. So wird die Jagd nach dem Gelde, der Kampf ums Geld, die Verwendung des Geldes zu großen industriellen und kaufmännischen Unternehmungen der vorherrschende soziale Zug der Zeit, und diese Prosa, die gegen die revolutionäre und kriegerische Begeisterung des vorigen Zeitraums so stark absticht, schreckt in auffallender Weise die Dichter und Künstler von dem Leben und Treiben der Zeitgenossen zurück und trägt das ihrige bei, der Poesie dieses Zeitalters ihr romantisches, d. h. der umgebenden Wirklichkeit entfremdetes Gepräge zu geben. Man suchte und fand Poesie in der Vorzeit und der Fremde, oder man schuf, ungestört durch die unmittelbaren Umgebungen, erträumte Helden und Ideale. Nur ein einziger der um das Jahr 1830 auftauchenden Dichter, einer der größten, Balzac, fühlte sich nicht von dem Zeitalter abgestoßen, sondern machte unerschrocken die neugeborene Kapitalmacht, den neuen Beherrscher der Seelen, das Geld, zum Helden einer großen Epopöe; die übrigen Künstler der Zeit entfernten sich, wie scharf sie auch selbst manchmal ihren Vorteil ins Auge faßten, in ihren Schwärmereien und Poesien so viel wie möglich von der neuen Wirklichkeit.

Das Decennium vor und nach 1830, das litterarisch und künstlerisch der merkwürdigste und fruchtbarste Zeitraum ist, war, politisch betrachtet, eine glanz- und farblose Zeit. Es gruppiert sich um die Julirevolution, aber diese bildet, so zu sagen, nur einen Blutflecken in all dem Grau.

Die erste Hälfte des Decenniums, die Regierungszeit Karls X., ist das Zeitalter der klerikalen Reaktion. Unter Karl X. bezeichnen die drei Ministerien Villèle, Martignac und Polignac nicht sowohl

drei Stadien, als vielmehr drei verschiedene Tempi der Reaktion: Allegro, Andante und Allegro furioso. Unter dem Ministerium Villèle erreichten die Jesuiten eine fast uneingeschränkte Macht. Die Klöster wurden wieder errichtet; man schuf Gesetze von wahrhaft mittelalterlicher Strenge wider Gotteslästerung, Entweihungen des Feiertages und der Kirche (z. B. Todesstrafe für Kirchenraub); die Austeilung von Almosengeldern geschah nur gegen Vorzeigen von Zeugnissen des Beichtvaters; endlich wurde 1827 ein Preßgesetz vorgelegt, das die Bestimmung hatte, alle Gegner der kirchlichen Interessen zum vollständigen Schweigen zu bringen, das jedoch die Regierung, durch den Widerstand der Pairskammer gezwungen, zurückziehen mußte. Die Nationalgarde sollte aufgelöst, die Censur wiedererrichtet werden; das Ministerium hatte aber in der Kammer die Mehrzahl gegen sich und trat im Jahre 1828 zurück. Auf den allzu rücksichtslosen Klerikalismus folgte unter Martignac ein Ministerium der Konzessionen, das dem Jesuitenregiment einige schwache Dämme zu setzen versuchte; es erreichte aber nichts, da der König bei der ersten Niederlage, die das Ministerium in der Kammer erlitt, die Gelegenheit ergriff, es zu verabschieden und Polignac, den früheren Gesandten in London, welcher der Mann nach seinem Herzen war, mit der Bildung des neuen Ministeriums zu betrauen. Polignac glaubte an das Königtum als den Schatten Gottes auf Erden, glaubte (und wurde durch Visionen in seinem Glauben gestärkt), göttliche Sendung erhalten zu haben, dem Königtum seinen früheren Glanz zurückzugeben. Die Regierung wurde aber so unpopulär, daß die einzige kriegerische That der Zeit, die Eroberung Algiers, vom Volke kalt aufgenommen und von der starken Opposition geradezu mit Trauer begrüßt wurde. Als die Auflösung der Kammer, trotz der Hirtenbriefe der Bischöfe und der persönlichen Einmischung des Königs in den Wahlkampf, zur Wiederwahl der Opposition führte, so geschah der Staatsstreich. Die Katastrophe, die dreitägige

Straßenschlacht folgte, und das Ministerium wurde von den Wellen der Volksbewegung, die Thron und Königshaus mit sich rissen, fortgespült.

Obwohl die erste Hälfte des Decenniums dergestalt politisch ein Zeitalter der äußersten Reaktion war, so hatte sie doch sozial und geistig ein ganz anderes Gepräge.

Zunächst erzeugte der Druck selbst den Drang nach Freiheit. Der Bürgerstand, der zuletzt durch das Pariser Proletariat und die studentische Jugend das Königshaus stürzte, hatte sich während des ganzen Zeitraums in steigender Unzufriedenheit befunden. Die Folge war unter anderm, daß die schöne Litteratur, die von Anfang an parallel mit der Regierungspolitik der historischen Reaktion gegen das achtzehnte Jahrhundert Ausdruck gegeben und die als Schwärmerei für Katholizismus, Königtum und Mittelalter begonnen hatte, ungefähr zur Zeit, wo Chateaubriand aus dem Ministerium Villèle gestoßen wurde, ihren Charakter von Grund aus zu verändern anfing. Außerdem hatte aber das geistige Leben in den höchsten Kreisen, die den Ton und den Stil der schönen Litteratur bestimmten, nur in ganz ferner Beziehung zu der politischen Reaktion gestanden. Die Restauration war ja, von einer Seite gesehen, eine Nachblüte des achtzehnten Jahrhunderts im neunzehnten: das Zeitalter der Humanität in demjenigen der Industrie. Von dem gepuderten Hofe ging höfische Sitte, von den Salons des alten Adels die freiere Denkweise in religiösen und moralischen Fragen aus, die der Stolz des vorigen Jahrhunderts gewesen war. Es galt in diesen Kreisen als nationale Überlieferung, Litteratur und Kunst mit vielseitiger Bildung und weitgehenden Sympathien entgegenzukommen. Eine nachsichtige Skepsis in religiöser, eine geniale Ungebundenheit und feinfühlende Toleranz in sittlicher Hinsicht, das war die Atmosphäre, in der die gute Gesellschaft atmete und die sie um sich verbreitete, und keine konnte für eine in starkem Wachstum sich befindende poetische Vegetation

günstiger und befruchtender sein. Während der Druck der Reaktion in politischen Dingen freien Sinn erzeugte, gestattete die Bildung der tonangebenden Gesellschaft der jungen Litteratur offenen Raum für freie Empfindungs- und Denkweise außerhalb der Politik und erforderte nur Feinheit und Vollendung der Form. Sie war also imstande, einer beginnenden geistigen Bewegung aufs glücklichste freie Zügel zu geben oder, wie die Engländer sagen, zu starten.

Die Julidynastie wurde gegründet, das dreifarbige Bürgerkönigtum errichtet, Ludwig Philipp auf den französischen Thron emporintriguiert, schwierig gestellt als König von Gnaden der Revolution.

Schon in dem ersten Lustrum seiner Regierung offenbarten sich die entscheidenden Eigentümlichkeiten seines Regiments. Einmal der Mangel an Haltung nach außen hin, unvermeidlich für eine Königsmacht, die sich ausschließlich auf den wohlhabenden Mittelstand stützte. Der vorsichtige und friedliebende König bereitete Frankreich eine Demütigung nach der anderen. Im Interesse des Weltfriedens schlug er den Thron aus, den die Belgier seinem zweiten Sohne anboten, und aus demselben Grunde ließ er Österreich ungestört die italienischen Revolutionen unterdrücken, die von dem französischen Volke mit Recht als Töchter der Julirevolution aufgefaßt wurden. Er war außer stande, die Unterdrückung des polnischen Aufstandes und die Übergabe Warschaus, die in Frankreich eine förmliche Volkstrauer hervorrief, zu hindern. Das Land verlor als Großmacht mit jedem Tage mehr an Ansehen und Gewicht. Hierzu kam, daß es nach innen der Regierung in ebenso hohem Grade an Würde fehlte. Die unaufhörlichen Geldforderungen des Königshauses, die von den Kammern fast immer abgewiesen wurden, machten den peinlichsten Eindruck.

Ludwig Philipp war einen Augenblick populär gewesen, war als der Soldat von Valmy und Jemappes, der Roi Citoyen, als

vormaliger verbannter Schullehrer, den Lafayette selbst „die beste Republik" genannt hatte, mit Erwartungen und Sympathien begrüßt worden. Aber er hatte die Gabe nicht, sich die Volksgunst zu erhalten, wie eifrig er sich auch anfangs darum bemühte. Er war ein begabter, besonders ein kluger Mann. Er führte ein schönes Familienleben, war häuslich und ordnungsliebend. Seine Söhne besuchten die öffentlichen Schulen. Er selbst ging täglich, ohne Begleiter, im bürgerlichen Rock, den berühmten Regenschirm in der Hand, durch die Straßen von Paris, immer bereit, ein „Hoch dem König!" mit einem freundlichen Wort oder einem Händedruck zu belohnen. Aber die kleinbürgerlichen Tugenden, die er an den Tag legte, sind nicht die, welche die Franzosen an ihren Herrschern lieben. Das Wort „Wir wollen einen König haben, der zu Pferde sitzt", das seiner Zeit dem Podagristen Ludwig XVIII. entgegengeschleudert wurde, bezeichnet das Gefühl, das beitrug, Ludwig Philipp zu stürzen.

Und wenn er zu Pferde saß, nahm er sich nicht gut aus. Als er im Juni 1832 nach einem der unzähligen Putsche in Paris den Belagerungszustand erklärt hatte und über 50,000 Nationalgardisten und Linientruppen, die auf den Boulevards Spalier bildeten, Revue hielt, ritt der König nicht in der Mitte der Straße, sondern an der rechten Seite, wo die Nationalgarden standen, und den ganzen Weg entlang lag er seitwärts vom Pferde herabgebeugt, um so vielen wie möglich die Hand zu drücken; als er zwei Stunden später desselben Weges zurückkehrte, ritt er an der linken Seite, wo er mit den Linientruppen dasselbe Manöver fortsetzte. Dabei lächelte er beständig; der dreieckige Hut, der ihm tief in die Stirne gedrückt saß, gab ihm ein unglückliches Aussehen. Er bat gleichsam mit den Augen um Verzeihung, daß er sie alle in Belagerungszustand erklärt hatte. Welch ein Anblick für eine erregbare, phantasiereiche Bevölkerung! für eine Bevölkerung, deren älteres Geschlecht Napoleon Bonaparte „mit seinem marmornen Cäsargesichte,

seinen unbewegten Augen und seinen unnahbaren Herrscherhänden" hatte vorbereiten sehen.[1]

Trotz der Popularitätsjagd des Königs war der Schlund zwischen seinem Hof und dem Volke nicht weniger tief, als er zwischen diesem und dem patriarchalischen Königtum der Restaurationszeit gewesen war. Der alte Adel hielt sich entfernt von dem neuen Hofe und die Stände sonderten sich von einander ab; die Grundbesitzer sahen mit Unwillen und Haß, wie die Börsenfürsten die Macht an sich rissen; Legitimisten und bürgerliche Optimaten, Politiker und Künstler hörten auf mit einander zu verkehren. Die Salons der Restaurationszeit schlossen sich einer nach dem anderen. Damit verschwand auch die aristokratische Heiterkeit und Natürlichkeit. Zugleich mit dem alten Régime wurden die elegante Großexistenz, die graziöse Frivolität, „die durch Anmut gemilderte Lebhaftigkeit und Keckheit" der vornehmen Dame begraben. An ihre Stelle trat in den reichen Bankierkreisen, die das Königshaus protegierte und die der Kronprinz vor seiner Vermählung besuchte, der englische Sport und das Klubwesen, vereint mit einer plumpen Neigung zu materiellen Genüssen und geschmacklosem Luxus.[2] Der König war ursprünglich Voltairianer gewesen und hatte in seinen Familienverbindungen zum Protestantismus geneigt; aber besorgt für seinen Thron wie er war, schlug er schnell um, demütigte sich (übrigens vergeblich), um den Schutz der Geistlichkeit zu gewinnen, und bald wurde der Ton des Hofes devot. Die Heuchelei, welche die vornehme, reaktionäre Litteratur gefördert hatte, fing an, sich in der Bourgeoisie zu verbreiten; „der Unglaube begann wenigstens bei Frauen für eine Geschmacklosigkeit zu gelten." Die Sitten erhielten ein mehr englisches Gepräge, wurden äußerlich

[1] Ein Ausdruck von Heinrich Heine, der als Zuschauer der Scene beiwohnte, sie geschildert und den Vergleich angestellt hat. Heinrich Heine: Sämmtliche Werke. VIII, S. 325.

[2] Hillebrand: Geschichte Frankreichs. II, S. 20 ff.

strenger, innerlich roher. Das Urteil der Gesellschaft wurde den Kunstgriffen des Millionärs gegenüber tolerant und den Verirrungen des weiblichen Herzens gegenüber pharisäisch. Faubourg St. Honoré, das Finanzviertel, gab den Ton an.

Kein Wunder, daß der Regenschirm bald das Symbol dieses Königtums und das Wort Juste-milieu, das Ludwig Philipp einmal nicht ohne Feinheit von der einzuschlagenden Bahn gebraucht hatte, der Spitzname für alles Schwache, Unenergische, für eine Macht ohne Glanz und Würde ward.

Fassen wir also unter Vorstehendem das Decennium von 1830 ins Auge, so erkennen wir leicht, daß es, ästhetisch beobachtet, trostlos erscheinen mußte.

II.

Auf diesem Hintergrunde von Grau in Grau, gebildet aus den Kutten der Restaurationszeit und den Schirmen des Julikönigtums, in dieser Gesellschaft, wo die Kapitalmacht, stark wie Herkules, schon neugeboren, schon in der Wiege die ganze äußere Romantik des Lebens erstickt hatte, auf dieser Bühne, über welche ein unsichtbarer Finger mit grauen Buchstaben das Wort „Juste-milieu“ geschrieben hatte, tritt jetzt eine flammende, leuchtende, polternde, die Leidenschaft und das Scharlachrote anbetende Litteratur hervor. Alle Bedingungen waren ja vereint, um die dichterischen und künstlerischen Regungen junger unruhiger Gemüter mit Gewalt in romantische Schwärmerei, in glühende Verachtung der öffentlichen Meinung, in die Vergötterung der ungeregelten Leidenschaft und der ungebundenen Genialität hinzutreiben.

Der Haß gegen den Bourgeois wurde, wie in Deutschland ein Menschenalter früher der Kriegsruf gegen den Philister, das gemeinsame Feldgeschrei. Aber während das Wort Philister den Gedanken an die Ofenecke und die Pfeife hervorruft, spielt Bourgeois auf die absolute Herrschaft der ökonomischen Interessen an. Durch den naturgemäßen Gegensatz zur Nützlichkeitslehre und zur Plutokratie empfing die geistige Strömung in den schon emporgekommenen und noch mehr in den keimenden Talenten eine Schwenkung in die prinzipielle Opposition gegen alles Bestehende und Gewohnheitsmäßige hinein und zugleich eine heftige Förderung. Die Religion der Kunst, der Freiheit in der Kunst, ergriff plötz-

lich alle Herzen. Die Kunst war das Höchste, das Einzige, das Licht und die Flamme, ihre Schönheit und Kühnheit allein gab dem Leben Wert.

Die jungen Leute hatten in ihrer Kindheit von den großen Begebenheiten der Revolution gehört, das Kaisertum erlebt und waren Söhne der Helden oder der Opfer. Ihre Mütter hatten sie in einer gewaltig bewegten Zeit zwischen zwei Schlachten empfangen, und der Kanonendonner hatte ihr Eintreten in die Welt begrüßt. So geschah es, daß für die angehenden Jünger der Dichtung und der Malerei es damals nur zweierlei Arten von Menschen gab, die flammenden und die grauen. Sie träumten von einer Kunst, die das Blut, den Purpur, das Licht, die Bewegung, die Kühnheit vertreten sollte, sie verschmähten aufs Tiefste die bisherige korrekte und farblose Litteratur und Kunst. Alles um sie her in der zeitgenössischen Welt schien ihnen unpoetisch, utilitarisch, genieverlassen; sie wollten dieser Gegenwart ihre Geringschätzung zeigen und kehrten ihr den Rücken, um so nachdrücklich wie möglich ihre Bewunderung des Genies und ihren Haß gegen die Regel, die Einförmigkeit und die Spießbürgerlichkeit an den Tag zu legen. Denn als die bürgerliche Gesellschaft die Macht ergriff, war zum erstenmal in der Weltgeschichte die Spießbürgerlichkeit eine Macht geworden.

Von dem Standpunkte unserer Tage gesehen, scheint es, als ob die Jugend damals jünger gewesen, als die Jugend gewöhnlich zu sein pflegt, reicher, frischer, glühender, als ob sie mehr Feuer in dem Blute gehabt habe. Ich denke mir es so, daß das junge Geschlecht, welches während der Revolution den sozialen und politischen Zustand Frankreichs umgestaltet hatte und in diesem Beruf aufging, und das während des Kaisertums auf allen Schlachtfeldern in Frankreich, Italien, Deutschland, Rußland, Ägypten sein Leben aufs Spiel gesetzt hatte, jetzt mit derselben Begeisterung und Leidenschaft sich auf Litteratur, Poesie und die bildenden Künste warf. Auch dort waren Umwälzungen auszuüben, Siege und Land

zu gewinnen. Während der Revolution hatte die Jugend für Freiheit und Gleichheit geschwärmt, unter Napoleon den Kriegsruhm angebetet, jetzt vergötterte sie die Kunst.

Zum erstenmal wird in Frankreich das Wort Kunst, von der schönen Litteratur gebraucht, eine stehende Bezeichnung. In dem achtzehnten Jahrhundert hatte die Litteratur gestrebt, sich als Philosophie zu formen und zu gestalten, und diese Benennung faßte weit mehr in sich, als man heutzutage unter dem Namen Philosophie versteht. Jetzt strebte die ganze Litteratur nach der Würde und dem Namen der Kunst.

Dies beruhte darauf, daß die abstrakte und räsonnierende Geistesrichtung, die zur Zeit des Klassizismus in dem Denken wie in dem Schaffen hervortritt, im neuen Jahrhundert langsam einer Vorliebe für die Konkretion, für das Sinnlich-Anschauliche gewichen war. Diese neue Vorliebe beruhte aber tiefer wieder darauf, daß man die Natur, die primitive, unbewußte, volkstümliche, noch nicht zivilisierte Natur, dem zivilisierten Geistesleben vorzog. Weswegen? Weil ein naturwissenschaftlich und historisch gesinntes Zeitalter einem rationalistischen gefolgt war. Man wünschte nicht Philosoph zu heißen, denn man sah es für etwas Höheres an, ein ursprüngliches Naturell zu haben, als ein bewußter Denker zu sein. Man verschmähte die poetische Literatur des vorigen, ja sogar des siebzehnten Jahrhunderts, weil sie rationell war, blutlos und geschmackvoll, in Hinblick auf Sitte und Regel gemacht, nicht geworden und gewachsen erschien.

Es verstand sich von selbst, daß ein Geschlecht, welches den Feldzug nach Rußland hinter sich hatte, sich nicht besonders für die seit den Zeiten Ludwigs XV. unveränderte Etiquette des französischen Trauerspiels zu interessieren vermochte; aber an und für sich schon mußte der Jugend die neue Auffassung der Poesie Abscheu gegen Regeln und akademische Grundsätze einflößen. Denn wie konnte die Kunst als Produkt eines unbewußten, von geheimniß-

vollen Naturgesetzen beherrschten Hervorbringens äußeren Regeln unterworfen sein!

Eine Bewegung, die an die Renaissance erinnert, hatte die Gemüter gepackt. Es war, als ob die Luft, die man atmete, etwas Berauschendes hätte. In jener langen Zeit, während Frankreich geistig still stand, hatten die großen Nachbarvölker, Deutsche und Engländer, es weit überholt, einen Vorsprung in der Befreiung von alten, hemmenden Traditionen gewonnen. Man wußte es, man fühlte es mit Demütigung, und dieses Gefühl gab dem neuen Kunstenthusiasmus einen Stachel. Gleichzeitig kamen die fremden zeitgenössischen oder älteren, aber bisher unbekannten Werke über die Grenzen und revoltierten die jungen Gemüter. Man las Shakespeare und Walter Scott, Byrons „Corsar" und „Lara" in Übersetzungen; man verschlang Goethes „Werther" und Hoffmanns „Phantasien".

Und auf einmal fühlten die Pfleger der verschiedenen Künste sich als Brüder. Die Musiker inspirierten sich an fremden und inländischen Poesien. Dichter, wie Hugo, Gautier, Mérimée, Borel, verstanden zu zeichnen und zu malen. Man las Gedichte in den Ateliers der Maler und Bildhauer; der junge Schüler in der Werkstatt des Delacroix oder des Dévéria summte bei seiner Staffelei eine Ballade von Victor Hugo. Einzelne der großen fremden Dichter, wie Scott und Byron, beeinflussen auf einmal die Dichter (Hugo, Lamartine, Musset), die Musiker (Berlioz, Halévy, Félicien David), und die Maler (Delacroix, Delaroche, Ary Scheffer). Die Künstler strebten ihr eigenes Gebiet zu überschreiten, um sich einer Schwesterkunst zu nähern. Die Musik wird bei Berlioz und Félicien David malend, Programmmusik; die Malerkunst nähert sich bisweilen der Illustration von Poesie. Hauptsächlich ist es aber die Malerei, welche die anderen Künste, besonders die Poesie, und zwar zu ihrem Besten, beeinflußt. Der Liebende bat nicht mehr wie zu Racines Zeit die Dame seines Herzens, „seine Flamme zu krönen",

man forderte poetische Bilder, die sich malen ließen und für das Auge nicht reiner Blödsinn waren.

In den wenigen Jahren von 1829 bis 1831 stellt Delacroix seine berühmten Gemälde „Der Bischof von Lüttich“ und „Die Freiheit auf der Barrikade“ aus, erweckt Auber im Opernhaus einen Sturm mit der „Stummen von Portici“, erringt Meyerbeer einen ebenso großen Erfolg mit „Robert le Diable“, wird Victor Hugos „Hernani“ zum ersten Mal im Theatre français aufgeführt und macht Dumas' „Antony“ auf einer anderen Bühne zum ersten Mal Furore. Gleichzeitig entstanden Hugo in der Poesie, Delacroix in der Malerkunst, David d'Angers in der Bildhauerkunst, Berlioz in der Musik, Sainte-Beuve und Gautier in der Kritik, Frédéric Lemaître und Marie Dorval in der Schauspielkunst, und in der ausübenden Musikkunst die zwei dämonischen Virtuosen Chopin und Liszt. Alle wie Einer verkünden sie das Evangelium der Natur und der Leidenschaft, und rings um sie herum stehen junge Männer, die Kunst und Poesie auf nahverwandte Weise auffassen und pflegen.

Jene Geister wußten es nicht immer, daß sie vor den Augen der Nachwelt eine natürliche Gruppe bilden würden. Viele der größten unter ihnen fühlten sich ihr Leben lang einander fremd und meinten, in verschiedenem Geiste, sogar in entgegengesetzter Richtung zu arbeiten. Sie hatten nicht ganz Unrecht, denn die Grundabweichungen unter ihnen können stark sein. Aber doch verbinden gemeinsame Vorzüge, Vorurteile, Ziele und Fehler sie zu einem Ganzen. Und weit häufiger, als es sonst die Regel ist, fühlten die, welche die Betrachtung zusammenzufassen geneigt ist, sich schon bei ihren Lebzeiten innig zu einander gezogen, und viele der Besten legten früh ihre Hände in die Hände der Anderen und bildeten einen Bund. Geht man den Verbindungsgliedern nach, so findet man ein Band, das den ganzen Kreis zusammenhält.

Wenn man heutzutage, so viele Jahre danach, im trockenen litterarhistorischen Sinne die Worte sagt: „Sie bildeten eine Schule,“

so stellt man sich's selten hinlänglich lebendig vor Augen, was es heißt, daß in Litteratur oder Kunst eine Schule sich bildet. Es liegt ein geheimnisvoller Zauber in einer solchen Stiftung. In der Regel geht es so zu: ein einzelner hervorragender Geist, der lange unbewußt oder halbbewußt, zuletzt bewußt sich von Vorurteilen zur Klarheit durchgekämpft und durch dessen Gesichtskreis, als Alles vorbereitet war, der Blitz der Genialität gezuckt hat, spricht, wie Hugo in einer Vorrede auf einigen Prosaseiten, oder wie Andere in einem Gedicht, einer Rede, Gedanken aus, die nie früher so gedacht und gesagt wurden, die vielleicht nur halbwegs wahr oder noch undeutlich sind, die aber die sonderbare Eigenschaft besitzen, die herrschenden Interessen und Eitelkeiten tödlich zu verletzen, und zugleich einem neuen Geschlecht wie Locktöne, wie eine Tollkühnheit, wie eine Losung in die Ohren klingen.

Kaum sind diese Worte ausgesprochen, so folgt mit erstaunlicher Schnelligkeit wie das Gebell einer Meute die tausendzüngige Antwort der älteren Generation. Und dann — dann kommt erst Einer, dann noch Einer, dann ein Dritter zu dem Fürsprecher der neuen Richtung und zeigt ihm, daß das Wort, das er ausgesprochen hat, in ihm Fleisch und Blut geworden ist. Die, welche noch kürzlich einander ebenso unbekannt waren, wie sie jeder für sich noch der Welt unbekannt sind, und die in ihrer Isoliertheit sich unglücklich fühlten, die treffen sich und spüren mit einer eigentümlichen Befriedigung, daß sie sich verstehen, daß sie dieselbe Sprache sprechen, die sonst unter den Zeitgenossen niemand spricht. Sie sind sehr jung, und doch hat jeder schon seinen Lebensinhalt, der Eine seine teuer erkauften Genüsse, der Andere seine abhärtenden Leiden, jeder kommt mit seiner Entrüstung, seinem Ehrgeiz, seinen Bedürfnissen und Hoffnungen, und aus diesem Lebensstoff hat jeder sein Maß von Enthusiasmus geschöpft.

Das eigentümlich Französische bei der Stiftung der romantischen Schule ist jedoch zweifach: erstens der Hang unbegrenzt zu revol-

tieren, alten Ideen und Formen, angeerbter Moral und Sitte, jeglicher Überlieferung einen prinzipiellen Krieg zu erklären, das ist der veränderungssüchtige revolutionäre Trieb der Rasse — dann das Bedürfnis, sich in dieser Opposition eine Art Disziplin aufzulegen, sich um einen Führer zu scharen und sogar in einer rein geistigen, nur auf individuelle Art zu betreibenden Angelegenheit wie der Kunst sich fast militärisch zu associieren.

Doch das Schönste bei dieser Kryställisierung junger, künstlerisch angelegter Geister zu einer Schule war die Scheu, die Ehrfurcht, die sie trotz aller Kameradschaft vor einander hegten. Jeder war dem Anderen ein Venerabile. Dieser Zug ist nicht spezifisch französisch, er ist menschlich. Junge produktive Geister betrachten einander als etwas Wundervolles, aus dem immer neue Überraschungen bevorstehen können. Die innere Werkstatt des Einen ist ja dem Anderen ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. Er weiß nicht, welches Werk das nächste Mal aus dieser Werkstatt hervorgehen wird, ahnt nicht, welche Genüsse er von dem Anderen zu erwarten hat. Sie achten an einander etwas, das ihnen höher steht als die Persönlichkeit und der in der Regel noch unentwickelte Charakter: das Talent, mit welchem sie ihrer Gottheit, der Kunst, gegenüberstehen.

Selten hatte jedoch diese gegenseitige Verehrung junger und reiner Gemüter — die in Verfallsperioden ihre Karikatur in der berechnenden gegenseitigen Bewunderung hat — so das Gepräge von romantischer Schwärmerei wie bei der Generation von 1830. Fast alle poetischen Erzeugnisse jener Zeit beweisen, daß das junge Geschlecht sich in den Gefühlen der Freundschaft und Brüderschaft einen Rausch getrunken hatte. Die Gedichte Hugos an Lamartine, Boulanger, Sainte-Beuve, David d'Angers — die Gedichte Gautiers an Hugo, Jehan du Seigneur, Petrus Borel — die Gedichte Musets an Lamartine, Rodier u. s. w., die von Sainte-Beuve an fast alle Koryphäen der Schule, die Artikel von Frau de Girardin,

die Dedikationen Balzacs sind Zeugnisse einer aufrichtigen Bewunderung, die den sprüchwörtlichen Neid der Poeten nicht aufkommen ließ.

Sie verherrlichten sich nicht nur, sie halfen einander. Emile Deschamps zeigt Hugo den Weg zur poetischen Behandlung des spanischen Romancero; Gautier schreibt das schöne Tulipansonett in Balzacs „Un grand homme de province à Paris" und hilft ihm seine theatralischen Stoffe dramatisieren; Sainte-Beuve liest die Manuskripte durch für George Sand; sie und Musset lassen zu einem gegebenen Zeitpunkt ihre Inspirationen sich an einander entzünden; Mérimée endlich verbindet die Realisten Beyle und Vitet mit dem eigentlich romantischen Lager.

Die kurze Zeit, wo sie alle sich begegnen, ist die Blütezeit der poetischen Literatur. Nicht viele Jahre später ruht Nodier in seinem Grabe, Hugo sitzt, aus Frankreich verwiesen, auf Jersey, Dumas treibt litterarische Industrie, Sainte-Beuve und Gautier werden in den Kreis der Prinzessin Mathilde hineingeflochten, Mérimée präsidiert bei den Liebeshöfen der Kaiserin Eugénie, Musset brütet einsam über das Absinthglas gebeugt und George Sand hat sich nach Nohant zurückgezogen.

Jeder für sich ging in reiferen Jahren neue Verbindungen ein und entwickelte sich dadurch, aber das Kühnste und Frischeste, wenn auch nicht immer das Feinste und Schönste, leisteten sie zu der Zeit, da sie sich Rue Notre Dame des Champs in jenem Hause trafen, wo Hugo und seine junge schöne Frau mit ihren 2000 Francs Pension Haus hielten, oder in der Dachstube Petrus Borels, wo der spanische Hernani-Mantel des Wirtes die Wand mit einer Skizze von Dévéria und einer Kopie nach Giorgione theilte, und wo die jungen Romantiker sich halb stehend, halb hockend versammelten, denn zu bequemem Sitz war der Platz zu eng.

Diese jungen Männer fühlten sich als Verwandte, Verschworene, und so erhielten ihre Werke ein gemeinsames Aroma, einen Duft

wie den, welchen edle Weine haben, die aus einem Jahre stammen, wo die Weinernte besonders vorzüglich geriet. Und mit diesem Bouquet von 1830 läßt sich vielleicht kein anderes in unserem Jahrhundert vergleichen.

Man suchte und begehrte in allen Künsten Bruch mit der Konvention. Die innere Flamme sollte die musikalischen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbensymphonie gestalten, endlich die Dichtkunst verjüngen. Man suchte und begehrte in allen Künsten Farbe, Leidenschaft und Stil; die Farbe so energisch, daß der genialste Maler des Zeitalters, Delacroix, die Zeichnung über sie versäumte; die Leidenschaft so heftig, daß Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf sich zu verlieren; den Stil mit einer so absoluten Kunstbegeisterung, daß bei einzelnen der Jüngeren, wie den beiden Gegensätzen Mérimée und Gautier, die poetische Humanität in lauter Stil aufging.

Man suchte und verherrlichte überall das Primitive, das Unbewußte, das Volkstümliche. Wir sind Rhetoren gewesen! rief man aus; wir haben nie das Ursprüngliche und das Unlogische begriffen, nie den Barbaren, nie das Volk, nie das Kind, nie das Weib, nie den Dichter verstanden!

Früher hatte das Volk in der Poesie nur den Hintergrund gebildet. In Victor Hugos Dramen betrat der tiefempfindende, zornschnaubende Plebejer die Bühne. Früher hatte der Barbar wie ein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts gesprochen. Mérimée stellte in Colombas Gestalt barbarische Gefühle in ihrer naiven Wildheit und Frische dar. Bei Racine (in Athalie) hatte das Kind wie ein Miniatur-Erwachsener gesprochen; Nodier legte mit kindlichem Herzen den Kindern unschuldige Worte in den Mund. Früher war in französischer Poesie die Frau meistens bewußt und räsonnierend wie ein Mann gewesen. So bei Corneille, Molière und Voltaire. Corneille hatte der Tugend, Crébillon fils dem

Laster gehuldigt, aber Tugend und Laster waren beide bewußt und erworben. George Sand stellte dagegen den angeborenen Adel und die ursprüngliche Güte edler Frauenherzen dar. Madame de Staël hatte in „Corinna" den überlegenen Geist der Frau als großes siegreiches Talent verherrlicht. George Sand schilderte in „Lélia" das weibliche Genie als mächtige Sibylle. Nach der alten Auffassung war der Dichter (wie Racine und Molière) ein Hofmann, (wie Voltaire und Beaumarchais) ein Weltmann, oder (wie Lafontaine) ein guter Kerl gewesen. Jetzt wurde er das ausgestoßene Stiefkind der Gesellschaft, der Hohepriester der Menschheit, oft arm und übersehen, aber mit dem Stern an der Stirn und der Flamme der Lyrik auf der Zunge; Hugo pries ihn in seinen Liedern als den Hirten der Völker, und de Vigny stellte ihn in „Stello" und „Chatterton" als das sublime Kind dar, das lieber vor Hunger stirbt, als daß es durch gewöhnliche Arbeit seine Muse erniedrigt, das aber noch im Tode die Menschheit segnet, die es zu spät erkennt.

III.

Der Romantismus war von Anfang an ein lokaler Befreiungskrieg. Man schwärmte für das Mittelalter, welches von dem achtzehnten Jahrhundert in den Bann der Kultur erklärt worden war, und für die Dichter des sechszehnten Jahrhunderts, Ronsard, du Bellay u. s. w., welche das klassische Zeitalter Ludwigs XIV. verdrängt hatte. An Stelle dessen, was früher den Stolz des französischen Schriftstellers ausgemacht hatte: das Bewußtsein, ein Franzose zu sein, trat nun, in einer natürlichen Reaktion, eine tiefgreifende Geringschätzung der nationalen Dichtung und ihrer Klassiker. Ein nicht gerade verständiger Sturmlauf gegen Racine fand statt. Man definierte die klassische Litteratur als Litteratur für die Schulklassen. Victor Hugo, dem es doch sonst nicht an Nationalstolz fehlte, rief in der Vorrede zu seinen „Orientalen" aus: „Die anderen Völker sagen: Homer, Dante, Shakespeare. Wir sagen: Boileau." In Beyles Mund war das Wort „französisch" fast ein Schimpfwort; er wollte nicht französisch sein, liebte und verherrlichte nur Italien und forderte, daß man auf seinen Grabstein, obschon dies eine Unwahrheit, zu seinem Namen das Wort „Milanese" setzen solle. Italien und Spanien waren überhaupt für die angehenden Romantiker die gelobten Länder.

Es hatte den Männern der ersterbenden klassischen Litteratur in Frankreich an Blick für das Fremde und die Vorzeit gefehlt; als Klassiker hatte man keinen ethnographischen und keinen geschichtlichen Sinn. Man war zuletzt in Abstraktion und Konvenienz so

weit gekommen, daß die Personen eines Dramas wie die Figuren eines Schachspiels ihre bestimmte Rolle zu vertreten und in vorgeschriebener Weise sich zu bewegen hatten. Es gab einen König, einen Tyrannen, eine Prinzessin, einen Verschworenen oder Vertrauten im allgemeinen. Ob die Königin, die ihren Gemahl getötet hatte, Semiramis, Klytämnestra, Johanna von Neapel oder Maria Stuart hieß, ob der Gesetzgeber Minos oder Peter der Große oder Cromwell genannt wurde, ihre Worte und Handlungen, Gedanken und Gefühle waren immer dieselben. Ein junger Dichter, der aus der spanischen Geschichte einen Stoff entlehnt hatte und dem die Censur Schwierigkeiten bereitete, fand den Ausweg, mit einem Federstrich die Handlung aus Barcelona nach Babylon, und aus dem sechszehnten Jahrhundert in die Zeit der Sündflut zu verlegen, da „Babylone" sich auf dieselben Worte reimte und dieselbe Silbenzahl hatte, wie „Barcelone", so daß in den schönsten Tiraden fast nichts zu ändern war.[1] Der Abwechselung willen ließ ein anderer Dichter in einer Tragödie „Columbus" die Bühne das Verdeck eines Schiffes in immer neuen Umgebungen darstellen, und — die Regel der Einheit des Raumes war gerettet.

Die französische Romantik war nun ein Kampf gegen die thörichte klassische Betrachtung einer gewissen Anzahl großer Schriftsteller als bleibender „Muster", gegen das unechte Antikisieren, die steife Behandlung der Alexandriner, das Joch der Tradition, das ganze chinesische Formelwesen, aus welchem der französische Geschmack während des Kaiserreiches zusammengesetzt war. Der Hoftrauer der regulären Tragödie stellte sie die tragische Wildheit Shakespeares gegenüber. Wie früher Lessing und Schlegel in Deutschland, Coleridge und Keats in England, focht man gegen das Mißverständnis der Aristotelischen Lehre von den drei Einheiten, gegen die auf der Bühne ewige Familie Agamemnons und gegen das langweilige und

[1] Guizot: Shakespeare et son temps. S. 294.

einförmige Modernisieren und Gallisieren aller Zeitalter und Völker. Man fühlte, daß man in einem Vorurteil verstrickt gewesen, wonach ein Mensch ohne weiteres ein Mensch und der Mensch im allgemeinen mehr oder weniger ein Franzose wäre. Man sah das Irrtümliche dieser Ansicht ein. Es gäbe keine Menschheit im allgemeinen zu schildern. Es gäbe Rassen und Stämme, Völker und Clane. Noch weniger sei der Franzose der Universalmensch. Es gelte, aus sich herauszugehen, um die Menschenwelt zu verstehen und darzustellen. Mit dieser Losung war der Stoß zu der ganzen Kunst, Kritik und Geschichtschreibung Frankreichs in diesem Jahrhundert gegeben.

Zu der Zeit, wo das scharfe Bronzeprofil Mérimée's aus der Gruppe der Romantiker hervortaucht, wird die Losung: Lokalfarbe! ausgesprochen, und unter der Lokalfarbe verstand man all' das den fremden Völkerschaften, den fernen Zeiten, den unbekannten Klimaten Eigentümliche, das bis jetzt noch nicht, oder doch nur bei den Vorläufern der Romantiker, wie Saint-Pierre und Chateaubriand, in französischer Poesie zu Worte gekommen war. Die sentimentalen Türken, die man in dem vorigen Jahrhundert gezeichnet hatte, klagten über Amor, der „hundertmal mehr Türke" sei als sie. Der indische Pariah in dem Drama Delavignes war nur das abstrakte Symbol einer unterdrückten Klasse. Man fing jetzt an, die fremden naiveren Litteraturen zu bewundern und das barbarischste Volkslied über die den Regeln entsprechendste Tragödie zu setzen.

Und jetzt versuchte man, das Publikum für diesen neuen Gesichtspunkt zu erziehen. Man schrieb nicht, um dem Publikum zu gefallen; und das ist es, was den Büchern dieser Periode ihren Wert giebt. Denn das steht fest: sobald der Schriftsteller nicht zu den tiefsten Schichten der menschlichen Seele hinuntergestiegen ist, sein Werk nicht rücksichtslos zu schreiben gewagt, sondern sein Publikum um Rat gefragt, sich nach den Vorurteilen, der Unwissenheit, der Unwahrhaftigkeit seines Publikums gerichtet hat, so kann

er die höchste Anerkennung bei seinen Zeitgenossen gefunden haben — und er hat sie in der Regel gefunden —, kann Lorbeeren und Gold gewonnen haben — für die Litteraturgeschichte bleibt sein Werk wertlos. Alle jene Produkte einer Vernunftehe des Schriftstellers mit dem Publikum sind ein Menschenalter später kalt wie Leichen. Sie enthielten keine wirkliche Summe von Lebenskraft, nur Furchtsamkeit einem Publikum gegenüber, das längst ausgestorben ist, und Berücksichtigung von Ansprüchen, die längst verstummt sind. Jedes noch so wenig gelesene Buch dagegen, in welchem der Verfasser ohne Nebenrücksichten so gesprochen, wie er fühlte, und so gemalt hat, wie er sah, ist und bleibt eine inhaltschwere Urkunde.

Man sage nicht, daß diese Verurteilung der von dem Publikum bestimmten Dichtung sich mit der Nachweisung des entscheidenden Einflusses der sozialen Umgebung auf den Schriftsteller nicht vereinigen läßt. Der Schriftsteller kann sich ganz gewiß nicht außerhalb seines Zeitalters stellen. Aber die Zeitströmung ist nicht einfach, sie ist doppelt; es giebt hier einen Ober- und Unterstrom. Nur von dem ersteren sich treiben zu lassen, ist Schwäche und führt ins Verderben. Mit anderen Worten: es giebt zu jeder Zeit herrschende und beliebte Ideen und Formen, die nichts sind als die längst gezogenen, nach und nach verknöcherten Resultate früherer Zeiten, und es giebt eine ganz andere Klasse von Impulsen, die noch nicht Form gewonnen haben, aber in der Luft liegen, und die von den begabtesten Schriftstellern einer Epoche als die zu ziehenden Resultate empfunden werden. Diese sind es, die das vereinigende Element der Bestrebungen bilden.

Im Jahre 1827 gastierten englische Schauspieler in Paris, und zum erstenmal sahen die Franzosen die Meisterwerke Shakespeares „König Lear", „Macbeth", „Othello", „Hamlet" bewundernswert aufgeführt. Unter dem Eindruck dieser Theaterabende schrieb Victor Hugo seine Vorrede zu „Cromwell", die als das Programm der neuen Litteratur aufgefaßt wurde.

Der poetische Freiheitskrieg begann mit einem Sturmlauf gegen die klassisch-französische Tragödie, den schwächsten und am meisten ausgesetzten Punkt der litterären Traditionen. Für den, der die Angriffe Lessings, Wilhelm Schlegels und der englischen Romantiker auf die Autorität derselben kennt, bietet das Manifest Victor Hugos wenig Neues. Es war ja aber natürlicherweise eine verdienstliche Handlung, diesen Kampf auf Frankreichs eigenem Grund und Boden zu führen.

Betrachtet man jedoch diese Vorrede nicht geschichtlich, so werden die Kraftanstrengungen, die gemacht wurden, um zu beweisen, wie unnatürlich die Beschränkung der dramatischen Handlung auf eine und dieselbe Säulenhalle und eine Zeit von vierundzwanzig Stunden sei, dem Leser unserer Tage fast so uninteressant scheinen wie die bekämpften Absurditäten; man darf aber nicht vergessen, daß die Autorität Boileaus in Frankreich noch unerschüttert dastand.

Weit größeres psychologisches Interesse bieten die Partien dar, wo Hugo seine persönliche Poetik entwickelt, obgleich er so sehr Dichter und so wenig Denker ist, daß er nur selten einen befriedigenden Beweis führt.

Es gilt für ihn, die abstrakte, antikisierende Richtung in der Tragödie zu bekämpfen. Er thut dies sonderbar genug im Namen des Christentums und kraft einer großen weltgeschichtlichen Übersicht, die systematisch eben so falsch ist, wie irgend eine seines Zeitgenossen Cousin, an den sie erinnert. Er sondert drei große Perioden: die primitive, wo die Poesie lyrisch war; diejenige der antiken Civilisation, wo die Poesie episch war, und diejenige des Christentums — die Periode des Dramas. Das für die Poesie der christlichen Zeit, welche mit der modernen Zeit indentifiziert wird, Eigentümliche soll folgendes sein: diese Dichtungsart, welche von der Religion gelernt hat, daß der Mensch aus zwei Bestandteilen, Körper und Seele, aus einem tierischen und einem geistigen Wesen bestehe, nimmt von nun an die beiden vorher einander

ausschließenden Elemente, das Erhabene, das der Seele, das Groteske, das dem Körper entspricht, in ein und dasselbe Werk auf. Die Tragödie braucht also nicht immer feierlich zu sein, sie darf sich zum Drama erweitern.

Nehmen wir nun weniger Rücksicht auf das, was Hugo sagt, als darauf, was er eigentlich sagen will, so ist der Kern dieser ziemlich thörichten Auseinandersetzung ein naturalistischer Protest gegen das abstrakt Schöne als einzigen oder doch eigentlichen Gegenstand der Kunst. Der Sinn ist: Wir wollen die Konvenienz verlassen, wir wollen nicht verpflichtet sein, aus der ernsten Poesie alles der Körperwelt Angehörende zu entfernen. Man spürt es an seinen Beispielen. Der Richter soll sagen dürfen: Zum Tode verurteilt — und nun zu Tische! Die Königin Elisabeth darf fluchen und Latein reden. Cromwell darf sagen: „Ich habe das Parlament in meinem Sack und den König in meiner Tasche." Cäsar darf in dem Triumphwagen Furcht haben, umgeworfen zu werden. Und er nennt den Satz Napoleons: „Von dem Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt", das Angstgeschrei, welches in einer Summe das Drama und das Leben enthält.

So exaltiert der Ausdruck auch ist, der Sinn ist einfach: Er hebt den ästhetischen Wert des Unschönen hervor. Und in vielen Ausdrücken, bald so, daß das Schöne die Form nur in ihren einfachsten Verhältnissen als absolute Symmetrie umfaßt, wogegen das Häßliche Glied einer viel größeren Harmonie sei, die zu überschauen wir nicht vermögen; bald so, daß das Schöne arm sei, nur einen einzigen Typus, während das Häßliche tausend habe u. s. w.

Die Lehre wurde von den Gegnern durch die Formel: „Le laid c'est le beau" parodiert und mit den Einwendungen bekämpft, die heutzutage gegen den extremen Naturalismus geltend gemacht werden.

War denn dieser französische Romantizismus nicht einfach ein leicht verkappter Naturalismus? Was Hugo im Namen des jungen Geschlechts forderte, war ja doch nur Natur, wahrheitsgetreue

Wiedergabe, Lokalfarbe und historische Farbe. George Sand ist ja nur die Tochter Rousseaus, des Verkünders eines Naturevangeliums; Mérimée und Stendhal sind halb brutale, halbwegs elegante Naturanbeter; Balzac wird heutzutage sogar als Haupt der naturalistischen Schule verehrt.

Die Antwort ist nicht schwer. Hugos Losung war zwar Natur und Wahrheit, was er suchte war aber zugleich und vor Allem Kontrastwirkung, malerischer Gegensatz, Antithese auf der Grundlage des mittelalterlichen Dualismus von Leib und Seele und einer dualistischen Romantik. „Der Salamander verschönert die Undine, der Gnom die Sylphide," sagt er. Er wünschte Naturwahrheit, aber meinte sie durch Zusammenzwingen der äußersten Endpunkte des Natürlichen erringen zu können; er brachte das Tier und die Schönheit, Quasimodo und Esmeralda in einem Werke, Courtisanentum und reine Liebe, die Mordsucht Lucretia Borgias und zärtliches Muttergefühl in einem Herzen zusammen. Die Natur war ihm — echt romantisch — der große Ariel-Caliban, die Summe einer übermenschlichen Idealität und eines unnatürlich tierischen Wesens, die Summe zweier Unnatürlichkeiten. Es war der Naturbegriff der deutsch-nordischen Romantik, der doch bei Hugo allmählich dem großartigen Pantheismus wich, der seinen entscheidenden Ausdruck in dem schönen und tiefsinnigen Gedicht „Le Satyre" in der „Legende der Jahrhunderte" fand.

Aber diese Vereinigung von Liebe zur Natur und von Schwärmerei für das Unnatürliche läßt sich weit hinein in die jetzt erblühende Litteratur verfolgen. Alle diese Schriftsteller preisen die Natur. Was sie aber unter den Namen des Gewöhnlichen, des Alltäglichen, des Prosaischen, des nur Wirklichen schmähen und fliehen, das ist eben die einfache, nahe liegende Natur. Nur die romantische ist ihnen lieb. Aus dem Lande der harten Wirklichkeit entflieht George Sand in das Reich der schönen Träume; Theophile Gautier in das Reich der schönen Kunst. George Sand ließ in „Lélia",

Balzac in „Père Goriot“ den idealen oder allmächtigen Galeerensklaven die Gesellschaft richten; ja Balzac schrieb phantastische Legenden in Hoffmanns Art. Und wie sie in ihren Gestalten das Gewöhnliche, einfach Natürliche scheuen, so noch weit mehr in dem sprachlichen Ausdruck. Es entwickelte sich eine pompöse Rhetorik, welche diejenige der klassischen Zeiten weit hinter sich ließ. Man steckte ebenso gern dem Substantiv wie dem Helden einen Federbusch an den Hut. Malende, schwärmerische Adjektive, die in überschwänglicher Zahl wie Juwelen in den Prosastil eingefügt wurden, eröffneten jeden Augenblick eine unendliche Perspektive. Insofern kann man sagen, daß die Diktion wie die Ideale dieser Jugend romantisch waren. Aber auch nur insofern.

Bei Hugo, dem Stifter der Schule, war diese Doppelliebe zur Natur und Unnatur durch eine individuelle Eigentümlichkeit bedingt. Sein Auge war darauf angelegt, Kontraste zu sehen und zu finden, sein Geist so geartet, daß er in der rhetorischen Antithese seine Grundform hatte. Schon in seinem im Knabenalter geschriebenen Melodrama „Inez de Castro“ findet man, wie später in seinem „Marie Tudor“ auf der einen Seite der Bühne den Thron, auf der andern das Schafott — Monarch und Scharfrichter einander Angesicht zu Angesicht gegenüber. Kurz bevor die Vorrede zu „Cromwell“ geschrieben wurde, spazierte Hugo, wie seine Frau erzählt, häufig auf einem der äußeren Boulevards, Boulevard Montparnasse. „Dem Kirchhofe gegenüber hatten damals Seiltänzer und Gaukler ihre Baracke aufgeschlagen. Diese Antithese von Marktschreierei und Begräbnis bestärkte ihn in seiner Idee von einer Art Schauspiel, in welchem die Extreme sich berührten, und dort war es, daß der dritte Akt von „Marion de Lorme“ ihm einfiel, wo der sorgenvolle und vergebliche Versuch des Marquis von Nangis, seinen Brudersohn vom Schafotte zu retten, das Gegenstück zu den Fratzen des Hofnarren bildet.“ In der Vorrede zu Cromwell heißt es ebenso bezeichnend, wo Hugo die Notwendig-

keit verficht, die Handlung in ihrer wahren Lokalität darzuſtellen: „Sollte der Dichter wagen, Rizzio anderswo ermorden zu laſſen als in der Kammer Maria Stuarts .... oder Carl I. und Ludwig XVI. anderswo hinzurichten, als an jenen traurigen Plätzen, von wo aus man White-Hall und die Tuilerien ſieht, als ſei ihr Schafott auserſehen geweſen, das Gegenſtück ihrer Paläſte zu bilden.“ Der Dichter ſieht, ſeinen Behauptungen zum Trotz, die äußere Umgebung nicht verſtändnisvoll an. Er ſieht ſie nicht ſo, wie ſie die Entwickelung der menſchlichen Seele beeinfluſſen; er nimmt ſie nur als Symbole der Schickſalswandlungen, ſtellt ſie wie Kuliſſen eines Melodramas gegen einander auf.

Genau betrachtet — was ergiebt ſich hieraus? Eine Eigentümlichkeit, die bis zu einem gewiſſen Grade für große Gruppen von Werken des franzöſiſchen Romantismus beſtimmend iſt, und die ſich am kürzeſten ſo ausdrücken läßt: Der Romantismus auf franzöſiſchem Grund und Boden iſt, trotz ſeiner vielen gemeinſam europäiſchen romantiſchen Elemente, in vielen Punkten eine klaſſiſche Erſcheinung, ein Erzeugnis klaſſiſch-franzöſiſcher Rhetorik.

Es gilt jedoch vor allem feſtzuſtellen, was man mit den Worten „klaſſiſch“ und „romantiſch“ meint. Der Gebrauch der Worte wechſelt ſonderbar. Als das Wort „romantiſch“ in Deutſchland aufkam, hatte es urſprünglich einen ähnlichen Sinn wie „romaniſch“; die Romantiker ſchwärmten für romaniſchen Katholizismus, romaniſche Schnörkel und Concetti, Sonette und Canzonen und für den großen romaniſchen Dichtergenius, Calderon, den ſie entdeckten. Als die Romantik ein Menſchenalter ſpäter Frankreich erreichte, bedeutete das Wort „romantiſch“ faſt das Entgegengeſetzte, den deutſch-engliſchen Geiſt im Gegenſatz zum griechiſch-lateiniſch-romaniſchen, das germaniſch-angelſächſiſche Gepräge. Dies beruhte einfach darauf, daß das Fremde überhaupt romantiſch wirkt. Ein Volk mit einheitlicher Kultur, wie die alten Hellenen, erhält eine klaſſiſche Kunſt und Poeſie; ſobald aber ein Volk von ſeiner Kultur

aus eine andere entdeckt, die ihm fremd und abenteuerlich vorkommt, so wird diese Kultur ihm romantisch erscheinen, d. h. sie wirkt wie eine durch ein farbiges Glas gesehene Gegend. Die Romantiker in Frankreich schätzten ihre nationalen Vorzüge, die Klarheit, die Verstandesdurchsichtigkeit ihrer Litteratur gering und priesen Goethe und Shakespeare, weil sie nicht wie Racine (und zum Theil Corneille) das Menschenleben in seine abstrakten Elemente sonderten, nicht isolierte und simplifizierte Gefühle darstellten, die dramatische Antithesen bildeten, sondern das Leben en bloc, in seinem ganzen Komplex auf die Bühne warfen. Sie wollten diesem großen Beispiel folgen.

Aber was geschah? Die Wirklichkeit des Lebens wurde unter ihren Händen (bei Lamartine, de Vigny, George Sand, Sainte-Beuve u. s. w.) aufs neue analysirt; bei Victor Hugo und Alexander Dumas bildeten, wie in der klassischen Tragödie, die Extreme symmetrische Kontraste. Ordnung, Maß, aristokratische Feinheit, eine durchsichtige und bildlose Sprache bestimmte bei Nodier, Beyle, Mérimée, ganz wie bei den Klassikern des achtzehnten Jahrhunderts, die poetische Form.

Die leichte, freie, luftige Phantasie, die alle Gegensätze der poetischen Erfindung vermischt, die Wirkliches und Unmögliches, Nahes und Fernes, Gegenwart und graues Altertum durch einander vorführt, die Blumen aller Weltgegenden in ein Bouquet bindet, Göttliches und Menschliches, volkstümliche Legenden und tiefsinnige Allegorien zu einem symbolischen Ganzen vereinigt, diese eigentlich romantische Poesie war ihnen verweigert. Den Tanz der Elfen sahen sie nie und hörten nie die zarte Melodie ihrer Reigen. Sie waren Lateiner, sie fühlten wie Lateiner, sie dichteten wie Lateiner; und wer lateinisch sagt, der sagt klassisch.

Versteht man also unter Romantik, wie man zu thun pflegt, einen Überschuß des Inhalts über die Form, einen von regelmäßigen Formen unbeherrschten Inhalt (wie bei Jean Paul und Tieck, ja

wie bei Shakespeare und Goethe, wie in dem „Sommernachtstraum“ und im zweiten Theil von „Faust“), so sind alle die französischen Romantiker Klassiker. Mérimée, Gautier, George Sand, Lamartine, Nodier, sie alle sind in diesem Sinne klassisch; ja sogar Victor Hugo ist klassisch. Das romantische Drama Hugos war abstrahierend, regelmäßig geordnet, überschaulich, rhetorisch wie eine Tragödie von Corneille.

Und indem ich diesen Namen nenne, macht mein Gedanke unwillkürlich und notwendig den Übergang von dem Gepräge des Zeitalters zu demjenigen der Rasse. In Hugo, der Corneille zu bekämpfen scheint, lebt Corneille wieder auf.

Durch den französischen Volkscharakter gehen viele Adern, eine Ader des Zweifels, des Scherzes und des Spottes, die Linie Montaigne — La Fontaine — Molière — Mathurin Régnier — Pierre Bayle u. s. w., eine vollblütig gallische: Rabelais — Diderot — Balzac, und unter anderem auch eine Ader des Heldenmutes und der Begeisterung; die ist es, welche bei Corneille so reichlich strömt und welche bei Hugo wieder hervorbricht. Man vergleiche die ganze pathetische Haltung Hugos mit derjenigen anderer Dichter, und man wird kaum in der Weltlitteratur jemand finden, an den seine Grandezza lebhafter erinnert, als an den alten Corneille. Es findet sich etwas Spanisches in der französischen Rhetorik bei ihnen beiden; lateinische Rassenzüge sind ihnen gemeinsam. Zu Corneilles Zeit war die spanische Literatur die herrschende in Europa, und das Drama, dem Corneille seinen Ruhm verdankt, ist „Cid“, in dem ein spanischer Stoff in spanischem Geiste behandelt ist. Hugo, der seine Kindheit in Spanien verbrachte, hatte tiefe Eindrücke von Volk und Land empfangen, und das Drama, mit welchem er durchdrang, ist „Hernani“, spanisch durch den Stoff und den an Calderon erinnernden Kultus der Ehre. Was in beiden Dramen gelehrt und getrieben wird, ist der reine Heroismus; sie sind Schulen für Helden. Nicht das Menschenleben in seiner Allseitigkeit, son-

dern das heroische Menschenwesen ist bei Corneille dargestellt; bei Hugo nur durch die Menschennatur in ihrer wilden Leidenschaftlichkeit symmetrisch vervollständigt.

Werfen wir einen Blick auf dieses Drama „Hernani", das zu dem großen Entscheidungskampf zwischen der Generation von 1830 und der älteren Anlaß gab. Die äußeren Umstände bei der ersten Aufführung sind oft erzählt worden: daß gegen das noch ungespielte Drama Intrigue auf Intrigue geschmiedet wurde; daß Anhänger der alten Schule während der Probe an den Thüren horchten und noch bevor „Hernani" gespielt war, eine Parodie aufführen ließen; daß der Dichter mit der Censur um sein Stück Vers für Vers kämpfen mußte und die eine Zeile „Feiger, thörichter und schlechter König!" zu einer ganzen Korrespondenz Anlaß gab; daß endlich Schauspieler und Schauspielerinnen gleich feindlich gesinnt waren, so daß nur Einzelne mit gutem Willen an ihre Rolle gingen. Bekanntlich hatte Hugo auf die bezahlte Claque Verzicht geleistet und sich an ihrer Stelle 300 Plätze für die drei ersten Abende ausbedungen. Die Treuesten unter seinen Getreuen, junge Männer, die nach eigenem Geständnis, in der unreinen Absicht, den guten Bürger zu ärgern, ihre Nächte damit verbrachten, „Es lebe Victor Hugo!" an die Bogengänge der Rue Tivoli zu schreiben, warben die jungen Maler, Architekten, Poeten, Bildhauer, Musiker, Buchdrucker, die nach ihrer ihnen von Hugo gegebenen und den Billets aufgestempelten Devise „Hierro" (Eisen) bereit waren, dem Feinde unerschütterlich zu stehen. Bei dem Aufgehen des Vorhangs brach der Sturm los und jeden Abend, wo das Stück aufgeführt wurde, war im Theater ein solcher Höllenlärm, daß es nur mit Mühe zu Ende gespielt wurde. Hundert Abende nach einander wurde „Hernani" ausgezischt, und von jungen Enthusiasten, die nicht müde wurden, um ihres Häuptlings willen jeden Abend dieselben Verse zu hören und zu applaudieren, Zeile für Zeile gegen den Haß, die Wut, die Übermacht der Gegner verteidigt und stürmisch zum Siege

geführt. Es scheint eine geringe Sache, und doch hat man nur in Frankreich einen solchen Korpsgeist ohne äußere Korpsverbindung, eine solche Uneigennützigkeit und Ergebenheit für die Sache und die Ehre eines Anderen gefunden.

Die Gegner mieteten Logen und ließen sie mit Bedacht leer stehen, damit die Zeitungen mitteilen könnten, daß sie leer standen; einige kehrten der Bühne den Rücken, andere schnitten verzweifelte Gesichter, als ob sie die Langeweile des Stücks nicht ertragen könnten, vertieften sich in Zeitungslesen, schlugen Logenthüren auf und zu, erhoben ein Hohngelächter, schrieen, zischten derart, daß eine entschlossene Verteidigung notwendig war.

Es giebt in „Hernani" kein Gefühl, das nicht zum Bersten gespannt ist. Der Held ist genial und edel, wie man sich bei zwanzig Jahren Genialität und Edelmut denkt. Er ist so genial, daß er als Räuberhäuptling lebt, und er verachtet in dem Grade schlau zu handeln, daß er aus lauter Seelenhoheit jeden Augenblick die unverständigsten Handlungen begeht, sich selbst verrät, seinen Todfeind entschlüpfen läßt. Er übt als Häuptling eine unbedingte Herrschaft über andere Männer aus, doch einzig und allein durch seinen Mut, wie es scheint; denn alle seine Handlungen sind naiv wie die eines Kindes. Er ist Hugos Karl Moor. Er bedeutet romantisch den Krieg gegen die Gesellschaft, er ist der Flammenmensch, der vom Schicksal gezeichnet, seinen verhängnisvollen Weg gehen muß.

Aber dieser politische und ideale Bandit, der an der Spitze einer treuen und begeisterten Bande steht — er erinnert zugleich an den Dichter selbst, der in der Litteratur vogelfrei war, wie jener im Leben, und der Parquet und Gallerie an eine Schaar junger Männer verteilt hatte, deren Aussehen und Kostüme kaum weniger irregulär waren, als die seines Räuberhaufens. Frau Hugo beschreibt die Zuschauerschaar, die sich auf Hugos Einladung den ersten Abend einfand, als „eine Bande wilder und sonderbarer Wesen, mit Vollbart und langen Haaren, auf jegliche Weise, nur

nicht nach der Mode gekleidet, welche spanische Mäntel zu wollenen Jacken, Robespierre-Westen zu Baretten aus Heinrichs III. Zeit trugen, und die mitten in Paris bei hellichtem Tage durch ihre Bekleidung und Kopfbedeckung die verschiedensten Jahrhunderte und Länder repräsentierten." Ihr Fanatismus für Hugo war reichlich so groß wie derjenige der Räuber für Hernani. Sie wußten, daß man in einem anonymen Briefe Hugo mit dem Tode gedroht hatte, „wenn er sein schmutziges Stück nicht zurücknehme", und so unwahrscheinlich es auch war, daß die Drohung buchstäblich aufzufassen sei, begleiteten zwei von ihnen ihn jeden Abend zu und von dem Theater, trotzdem er und sie an den entgegengesetzten Enden von Paris wohnten.

Unter den Papieren Hugos aus jener Zeit findet sich ein hübsches Billet von dem Maler Charlet, das die Stimmung der jungen Leute dokumentiert:

„Vier meiner Janitscharen bieten mir ihre Arme an, ich lege sie Ihnen zu Füßen und bitte Sie um vier Plätze für heute Abend, wenn es nicht zu spät ist. Ich bürge für meine Mannen. Es sind Leute, die gern die Köpfe abschnitten, um die Perücke zu erobern. Ich ermuntere sie, in diesen edlen Gefühlen zu beharren, und lasse sie nicht gehen, ohne ihnen meinen väterlichen Segen gegeben zu haben. Sie knieen — ich strecke meine Hände aus und sage: Junge Leute! Gott behüte Euch. Die Sache ist gut, thut Eure Pflicht! Sie stehen auf und ich füge hinzu: Und jetzt, Kinder, paßt gut auf Victor Hugo; denn der liebe Herrgott ist zwar ein guter Mann, aber er hat so viel zu thun, daß unser Freund vor allem auf uns rechnen muß. Gehet denn und macht dem, welchem Ihr dienet, keine Schande. Amen.

Ihr mit Leib und Seele ergebener

Charlet."

Von einer so schwärmerischen Anhänglichkeit getragen, im Kampfe mit einem so fanatischen Widerstande stürmte die roman-

tische Kunst die erste, feindliche Schanze und gewann ihren ersten, entscheidenden Sieg.

Diese Jünglinge hörten von der Bühne ihren eigenen Trotz und Unabhängigkeitstrieb, ihren Mut und ihre Hingebung, ihre ideale und erotische Sehnsucht einige Töne höher gestimmt, und ihre Herzen schmolzen bei dem, was sie hörten.

Es war ja im Februar 1830, fünf Monate vor der Julirevolution. Frankreich war wie die Gänge des Versailler Gartens reguliert, von Greisen regiert, die keine anderen jungen Männer beschützten als die, welche in der Schule lateinische Verse zur Vollkommenheit geschrieben und sich später durch untadelhafte Korrektheit zu Ämtern und Stellungen würdig gemacht hatten. Da saßen sie korrekt, wohlgekleidet und rasiert, mit ihren Binden und Vatermördern.

Und nun als Gegensatz zu dieser Jugend in dem Parkett, Einer mit Haaren, die bis zum Gürtel herabhingen, Einer mit einem Rubenshut und bloßen Händen, Einer in einer Jacke von hellrotem Atlas. Sie haßten das große bürgerliche Philisterium, wie Hernani die Tyrannei Karls V. haßt. Sie fühlten sich; auch sie waren freie Räuber in den Bergen, arm, stolz, Einer mit republikanischen Träumen im Herzen, die meisten mit einem wahren Kultus der Kunst; da standen sie, fast lauter Genies, Balzac, Berlioz, Gautier, Gerard de Nerval, Petrus Borel, Préault und maßen mit den Augen ihre Gegner von derselben Generation. Das fühlten sie, sie wenigstens waren nicht Stellenjäger, nicht protegierte Bettler, wie jene anderen. Sie waren das Geschlecht, das wenige Monate nachher die Julirevolution machte und in den nächstfolgenden zehn Jahren Frankreich eine Litteratur und Kunst ersten Ranges gab.

So sahen sie den Helden Hernani an. Und was sahen sie in der anderen Hauptgestalt, in König Karl V.? Er ist anfangs odiös. Die Liebe des kalten, klugen Herrschers zu Donna Sol widert den Zuschauer an, weil er es nicht verschmäht, rohe Gewalt

anzuwenden, um die Geliebte zu erobern. Aber der Dichter hat es verstanden, ihn steigen zu lassen. Wir fühlten stets bestimmter, wie ein großer Ehrgeiz seine Brust erfüllt.

Es war der Riesenmonolog Karls V. an der Gruft des großen Karls, der jenen ersten Abend das Schicksal des Dramas entschied, und dieser unendlich lange, oft kritisierte und verspottete Monolog ist in Wirklichkeit das Werk eines jungen Meisters. Es ist, selbst wenn man es nicht wüßte, leicht zu sehen, wie unhistorisch dieser Monolog ist, wie unmöglich Karl V. so denken konnte. Er ist aber interessant durch die Treue, mit welcher er die politischen Gedanken und Träume der dreißiger Jahre abspiegelt und durch den politischen Blick, der sich in ihm verrät. Es ist diese Art von historisch-politischem Genieblick, der uns bei den Dichtern manchmal in Erstaunen setzt; der einundzwanzigjährige Schiller hat ihn in „Fiesco". Man höre die Schilderung, die Carlos von Europa giebt: Ein Gebäude mit zwei Menschen auf seinen Zinnen, zwei erkorenen Häuptlingen, denen jeder geborene König sich unterwerfen muß, dem Kaiser und dem Papst. Fast alle Staaten sind erblich und die Herrschermacht insofern dem Zufall preisgegeben, aber das Volk hat durch die Wahl bisweilen seinen Papst oder seinen Kaiser und das Gleichgewicht ist wieder hergestellt. Die Kurfürsten in ihrem Goldstoff, die Kardinäle in ihrem Scharlach sind die Mittel, deren Gott sich bedient, um den Völkern zu helfen.

„Mag eine Idee, die von dem Bedürfnis der Zeit empfangen ist, einen Tag das Licht sehen, so wächst sie, mischt sich in Alles hinein, wird Mensch, ergreift die Herzen. Manch ein Fürst knebelt sie und tritt sie mit Füßen; mag sie aber eines Tags Eintritt in den Kurfürstenrat oder das Konklave erhalten, so sehen die Könige plötzlich die Idee, die kürzlich Sklavin war, hoch über ihren königlichen Häuptern sich erheben, mit der Weltkugel in der Hand oder der dreifachen Krone um die Stirn; sie tritt auf ihre Nacken, sie wischt ihre Sandalen ab an ihren Köpfen."

Gewiß ist Karl V. nicht der Herrscher, an den der Dichter hier gedacht hat; er dachte augenscheinlich an einen in der Zeit ihm näher stehenden Kaiser, Napoleon, von dem Hugo eben kurz zuvor in der Ode an die Vendômesäule geschrieben hatte, seine Sporen wögen die Sandalen Karls des Großen auf. Man darf nicht vergessen, daß die während der Restauration und des Julikönigtums in der Litteratur epidemische Schwärmerei für Napoleon nicht eben Bonapartismus bedeutete, fast nur das Zeichen, daß man zur Opposition gehörte, war. Der Napoleon, den man vergötterte, war nicht der Despot Frankreichs, sondern der Demütiger der Könige und der Königsmacht. Der Kaiser wurde im Gegensatz zu den Königen als das personifizierte Volk betrachtet und deshalb hörte jenes junge Geschlecht nicht ohne Erregung der Gemüter die Stelle des Monologs, wo Karl ausruft:

„Ihr Könige! seht hinab! da ist das Volk, ein Ozean, der oft einen Thron zerstört, ein Spiegel, in welchem ein König selten sein Bild verschönert sieht."

Es sind, wie man sieht, revolutionäre, rein moderne Reminiszenzen und Gleichnisse, die jeden Augenblick das Gemüt Karls V. durchkreuzen. Er reift der Gruft gegenüber zu einem Volkskaiser der Art, von welcher die neuere Zeit so oft geträumt hat, und die heftigen Leidenschaften seiner Seele werden durch die Sehnsucht geläutert, ungeheure Aufgaben zu lösen und unerhörte Thaten zu vollbringen. Er, der zuerst so tief unter Hernani und Donna Sol zu stehen schien, endigt als Kaiser damit, zu entsagen und zu schonen, und mit einem Schlage werden die beiden Liebenden neben ihm klein und unbedeutend in ihrem Glück.

Mit der Hand auf der Brust sagt er still zu sich selbst:

„So erlisch denn, du mein flammendes Herz!
Laß den Kopf herrschen, den du immer störtest!
Deine Gebieterinnen, deine Geliebten, ach! das sind von jetzt an
Deutschland und Spanien und Flandern."

Und mit einem Blick auf das Reichsbanner fügt er hinzu: „Der Kaiser ist seinem Begleiter, dem Adler, ähnlich; an der Stelle des Herzens hat er ein Wappenschild.“

Eine solche Replik schlug in jene ehrgeizige Jugend ein. Das Drama des Ehrgeizes, die Tragödie des Ehrgeizes ergriff sie ebenso stark wie das Schauspiel des Unabhängigkeitskampfes. Sie wußten als Künstler, als Geister, daß der männliche, auf große Ziele und historische Aufgaben gerichtete Wille nur dadurch sich das Leben erhält, daß er mit den feinsten Gefühlen und Genüssen, der feinsten Sehnsucht der Seele genährt wird, die auf dem Altar des Zweckes geopfert werden und in Flammen aufgehen — und so wurde auch Carlos verstanden.

Doch der fünfte Akt war durch seinen rein lyrischen Charakter, durch den Wechselgesang zwischen den beiden Liebenden, das Juwel des Stückes. Hier kam die Liebe zu Worte, wie die romantische Jugend sie dargestellt zu sehen wünschte. Keine Galanterie wie im achtzehnten Jahrhundert, kein seraphisches Gefühl wie bei Lamartine, eine Leidenschaft, die zugleich erhaben und tigerartig wild war.

Dieses Gespräch auf der Schwelle der Brautkammer, welche die Liebenden nie betreten werden; diese Mischung von allem Entsetzen der Vernichtung und von einem Glück, das so groß, so ernst ist, daß es, wie Hernani sagt, Bronzeherzen erfordert, um sich hineingraben zu können; diese Sinnlichkeit, die in ihr so keusch und musikalisch, in ihm so rein und glühend, in Beiden selig ist; diese überirdische Schwärmerei bei Donna Sol, und dies Bedürfnis, die Vorzeit über dem Frieden des Augenblicks zu vergessen, bei Hernani — das war Romantik, wie die Jugend von damals sie forderte und sie mit donnerndem Beifall begrüßte.

„Hernani“ ist als Drama höchst unvollkommen, es ist ein lyrisch-rhetorisches Werk mit viel Überspanntheit. Aber es hat den Vorzug, der der entscheidende ist: eine Menschenseele, die

selbständig und bedeutend war, hat sich hier rücksichtslos ausgesprochen. Es ist möglich, aus einem solchen Werke einen wesentlichen Teil der Psychologie seines Verfassers herzuleiten. Wir haben hier seine Ideen über Freiheit und Macht, über Ehre und Hoheit, über Liebe und Tod. Das Werk enthält ferner nicht nur Victor Hugo und ein Stück Spanien von 1519, sondern die zeitgenössische junge Generation und ein großes Stück Frankreich von 1830. Hernani ist in einer Essenz französische Jugend aus der Zeit der Julirevolution, ein Bild von Frankreich, das, in einem romantischen Licht gesehen, sich zu einem geträumten und gedichteten Weltbilde erweitert. Vertieft man sich nun — statt in ein einzelnes Werk — in eine ganze Litteratur, so sieht man auf diese Weise Scharen von Stimmungsbildern, Gedankenbildern, Porträts und Weltbildern an dem Auge vorbeigleiten. Man kann sie gegen einander halten, untersuchen, inwiefern sie sich decken — so stellt man zuvörderst den Charakter des Zeitalters fest; man kann sie dann vorbeiziehen lassen, wie sie sich historisch folgen, um durch die Verschiedenheiten, die zwischen ihnen sich finden, dem Gesetz ihrer Veränderung nachzuspüren — so sieht man gleichsam die Pfeile fliegen, welche den Lauf der geistigen Strömungen bezeichnen.

IV.

Von 1824 an gab es in einem entlegenen Stadtteil von Paris, ganz draußen beim Arsenal, einen bescheidenen Salon, genannt die kleinen Tuilerien — nämlich die Tuilerien der romantischen Schule, wo damals Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset und de Vigny fast jeden Sonntag einander trafen. Der Wirt war ein Mann, der dem Alter nach der vorhergehenden Generation angehörte (er war 1780 geboren), der aber durch seine Geistesrichtung der anbrechenden Litteratur vorgegriffen hatte und sie darum sofort und ohne Bedenken unter seine Fittiche nahm. Es war Charles Nodier.

Als Kind erlebt Nodier in Besançon und Straßburg in nächster Nähe die Schreckenszeit; als Jüngling schreibt er Gedichte gegen Napoleon, wird eine Zeitlang im Gefängnis gehalten und als Verdächtiger verfolgt — bunte Schicksale befruchten seine Phantasie. Mit 18 Jahren hat er bereits als Philologe ein Lexikon über die französischen onomatopöetischen Wörter und als Naturforscher ein Werk über die Fühlhörner und Hörorgane der Insekten herausgegeben — sprachliche Studien geben ihm Herrschaft über die Form und Naturstudien öffnen seine Augen für das Verborgene und das Kleine. Seine ersten dichterischen Versuche, namentlich sein Roman „Der Maler von Salzburg", eine der frühesten französischen Wertheriaden, gehören der Gruppe von Schriften an, denen ich den Namen „Emigrantenlitteratur" gab, und die in Frankreich eine Art Romantik vor der Romantik, das heißt: vor der großen

romantischen Schule, die sie vorladet und verkündigt, bezeichnen; doch von den Verfassern jener Bücher ist Charles Nodier der einzige, der nicht nur mit dem nächsten Geschlecht weiterlebte, sondern auch gleichzeitig mit ihm schrieb; er allein war imstande, Hand in Hand mit ihm zu arbeiten. Sein Leben war bisher ein äußerst wechselvolles; er war alles mögliche gewesen: erst Emigrant im Juragebirge, dann Redakteur eines Blattes in Illyrien, und war nun zuletzt Bibliothekar in Paris.[1]

Nodiers auffallendste Eigentümlichkeit als Dichter ist die, daß er beständig den Bewegungen der französischen Litteratur um zehn bis zwanzig Jahre voraus ist. Sein Roman „Jean Sbogar" — eine Räubergeschichte, die eine Art von illyrischem Karl Moor schildert — den er 1812 in Illyrien entwarf und 1818 herausgab, ist, obschon an und für sich ziemlich unwahrscheinlich und uninteressant, dadurch merkwürdig, daß der Dichter hier so lange vor Proudhon, so lange vor dem Auftreten des modernen Kommunismus in Europa seinem Helden einzelne von dessen schlagendsten Sophismen in den Mund gelegt hat. Jean Sbogar schreibt:

„Der Diebstahl der Armen von den Reichen würde, wenn man zum Ursprung des Gesellschaftszustandes zurückginge, nur das rechtmäßige Zurückerstatten eines Stückes Silber oder eines Stückes Brot aus den Händen des Diebes in die des Bestohlenen sein."

„Gebt mir eine Kraft, die den Namen des Gesetzes anzunehmen wagt, und ich will euch den Diebstahl zeigen, der den Namen Eigentum annimmt."

„Was ist das für ein Gesetz, das Grundgesetz genannt wird und den Namen und das Zeichen der Gleichheit an seiner Stirn trägt? Ist es das agrarische Gesetz? Nein, es ist der Verkaufskontrakt, der, verfaßt von Intriguanten und Parteigängern, ein Volk den Reichen überantwortet."

[1] Nodiers Jugend und seine früheren Werke sind besprochen in „Die Emigrantenlitteratur".

„Die Freiheit ist kein so seltner Schatz: sie findet sich in der Hand des Starken und in dem Beutel des Reichen. Du bist Herr über mein Geld. Ich bin Herr über dein Leben. Gieb mir das Geld, so behältst du das Leben."

Jean Sbogar ist, wie man sieht, kein gewöhnlicher, sondern ein philosophischer Straßenräuber. Der am meisten realistische Zug an seiner Gestalt ist, daß er goldne Ohrringe trägt, und selbst diesen Zug hätte Frau Nodier bei einem Haare weggenommen. Nodier richtete sich in der Regel blindlings nach dem Geschmack und den Wünschen seiner Frau; wenn er demungeachtet einmal zum Aufruhr neigte und sich dann darauf berief, wie nachgiebig er sonst immer sei, so pflegte Madame Nodier zu sagen: „Vergiß nicht, daß du mir niemals Jean Sbogars Ohrringe opfern wolltest." Man behauptete, daß die litterarischen Streitigkeiten in dieser Ehe sich auf diesen Zwist beschränkten.

Dieser kleine Roman, der schon in Vergessenheit gerathen war, als Napoleons Memoiren erschienen und darthaten, daß der Kaiser ihn mit auf St. Helena gehabt und mit Interesse gelesen hatte, schreibt sich von Nodiers Übergangzeit her, eh' er noch seine eigentliche Eigentümlichkeit entwickelt hatte. Diese trat erst ungefähr um jene Zeit hervor, als die eigentliche romantische Schule sich bildete. Er stand so zu sagen in der offenen Thür der Litteratur und bewillkommnete sie dort. Seine Beurteilung von Victor Hugos Knabenroman: „Han d'Islande" ist ein kleines Meisterwerk von Kritik, Entgegenkommen, sympathischem Verständnis und Geistesüberlegenheit, und diese Besprechung war es, welche das innige Verhältnis zwischen den Dichtern hervorrief. Die Charakteristik Hugos ist so schlagend gegeben, daß derjenige, welcher sie heutzutage liest, glauben könnte, der Verfasser derselben habe all' die späteren Arbeiten Hugos gekannt; und es gehörte etwas dazu, sie aus „Han d'Islande" zu ahnen.

Die Erzählungen, die Nodier nun schrieb, waren von einem

Reiz und einer Anmut, die in der französischen Litteratur einzig dastehen. Sie zeichneten sich durch eine mimosenhafte Sensibilität aus. Sie behandeln meistens die ersten erotischen Regungen von Knaben- und Mädchenherzen; es weilt über ihnen gleichsam der erste frische Tau vom Morgen des Seelenlebens; sie erinnern an den Waldboden im Frühling. Man ist bekanntlich bisweilen in Verlegenheit, in der französischen Litteratur Werke von einigem Wert zu findem, die sich zur Lektüre für ganz junge Mädchen empfehlen lassen — die französische Litteratur ist ja glücklicherweise nicht in erster Linie für diese liebenswürdigsten aller Leser berechnet — Erzählungen wie Nodiers „Thérèse Aubert" oder die Novellen, die den Titel „Souvenirs de Jeunesse" führen, bilden Ausnahmen. Höchstens darf man vielleicht fürchten, den jungen Leserinnen platonische Grillen in den Kopf zu setzen; denn diese Bücher sind ebenso schmachtend wie keusch; wol ist die Liebe hier nur erst eine kaum durch das Geschlecht beeinflußte Freundschaft, aber sie nimmt den kleinen Menschen völlig in Beschlag. Das Anziehende in dem Gefühlsleben, das hier geschildert wird, beruht darauf, daß noch keine Erfahrung den Sinn mißtrauisch gemacht hat, und daß kein falscher oder echter Stolz das Herz hindert, sich zu verraten. Da allen Novellen etwas Selbsterlebtes, Kindheitserinnerungen zu Grunde liegen, bilden die Schrecken der Revolutionszeit den ständigen, melancholischen Hintergrund, während ausnahmslos Trennung oder der Tod der Liebenden den Schluß herbeiführt.

Eine kindliche Sensibilität ist die Grundlage von Nodiers Charakter. Sein ganzes Leben hindurch blieb er ein großes, unerfahrenes Kind mit einer mädchenhaften Verschämtheit nicht nur gegenüber dem Unreinen, sondern selbst im Verhältnis zum Standpunkt der Erwachsenen.

Auf dieser naiven Frische des Gefühls erhebt sich wie eine zweite Etage eine ganz eigentümliche Schwärmerei.

Nodier besaß eine so lose und wirre Erfindungsgabe, daß man ihn für eine Beute steter Traumgesichte oder Hallucinationen hätte halten können; er hatte die gefährliche Eigenschaft, die einem gewissen Typus von Dichtergeistern gemeinsam ist: daß er fast niemals die Wahrheit sprechen konnte. Man wußte oft nicht bestimmt — und er selbst war sich ebenso wenig darüber klar — ob das, was er erzählte, Wahrheit oder Dichtung sei. Der Scherz hält ja die Mitte zwischen beiden. Kein Mann in Frankreich galt für unterhaltender als er; keiner nahm es weniger übel auf, wenn man ihm sagte, man glaube kein Wort von dem, was er erzähle.

Auf einer Reise, die Nodier mit seiner Frau, gemeinschaftlich mit Hugo und Frau Hugo, nach Südfrankreich machte, kamen sie zu einem Wirtshaus im Städtchen Essonne, wo sie frühstücken wollten. Hier war es, wo man Lesurques ergriffen hatte, der 1796 als Mörder hingerichtet wurde, und dessen Unschuld sich später erwies. Nodier, der ihn gekannt hatte, oder wenigstens so sagte, sprach von ihm mit einer Gemütsbewegung, die den Augen beider Damen Thränen entlockte, und die Stimmung zum Frühstück war verdorben. Er gewahrt Frau Hugos feucht schimmernden Blick und sagt: „Sie wissen, Madame, daß man nicht immer sicher ist, der Vater seines Kindes zu sein, aber hörten Sie, daß man mitunter nicht einmal gewiß ist, die Mutter zu sein?“ — „Woher haben Sie das?“ fragt sie. — „Von dem Billard da drinnen.“ (Im Nebenzimmer stand ein Billard.) Man bat um eine Erklärung, und mit fließender Zunge erzählte Nodier, daß zwei Jahre vorher ein Wagen voll Ammen, welche von Paris mit Kindern kamen, die auf dem Lande aufgezogen werden sollten, Halt an dieser Stelle machte. Um ihr Frühstück gemütlich zu verzehren, hatten die Ammen die Kinder aufs Billard gelegt. Doch während sie im Gastzimmer saßen, waren Fuhrleute in die Wirtsstube gekommen, die spielen wollten, hatten die Kinder weggehoben und sie durcheinander auf die Bank gelegt. Als die Ammen zurückkamen,

waren sie in größter Verlegenheit, wie sie ihre Säuglinge erkennen sollten; alle waren neugeboren und glichen einander. Endlich nahm jede, nachdem sie sich des rechten Geschlechts versichert hatte, eines aus dem Haufen — und nun gab es in Frankreich ein halbes Schock Mütter, die Ähnlichkeit mit einem geliebten Gatten und mit sich selbst in einem wildfremden Kinde fanden.

„Welch' eine Geschichte!" sagte Frau Nodier. „War denn die Wäsche nicht gezeichnet?"

„Wenn Ihr nach der Wahrscheinlichkeit fragt, findet Ihr niemals die Wahrheit," antwortete Nodier unverblüfft, zufrieden mit der hervorgebrachten Wirkung.

Er selbst fragte niemals nach der Wahrscheinlichkeit. Ihre Welt war nicht die seine. Er lebte in der Welt der Legenden, der phantastisch-humoristischen Märchen und der Geistergeschichten. Wenn eine Fee überhaupt jemals an der Wiege eines Sterblichen gestanden, so stand sie an derjenigen Charles Nodiers, und er glaubte sein ganzes Leben hindurch an diese Fee, er schwärmte für sie, wie sie um ihn schwärmte und sich in Alles hineinmischte, was er schrieb. Und war er auch bürgerlich und irdisch mit seiner Frau verheiratet, so bedeutet das in ideellem Sinne nicht mehr, als daß Dante mit Gemma Donati vermählt war; seine wirkliche Braut und Beatrice, das war die Fee Belkis, die vormalige Königin von Saba, die er (und nach ihm Gerard de Nerval) so oft besungen hat.

Die Welt, worin er lebte, ist die, wo Oberon und Titania ihre romantischen Tänze aufführen, wo die Töne aus Tausend und eine Nacht in Ariels himmlisches Orchester hineinklingen, wo Puk sich sein Elfenbett in einer Rosenknospe bereitet, während all' die Blumen stärker duften in der linden Sommernacht. Es ist eine Welt, in der alle Figuren aus dem großen, wachen Leben vorkommen, aber grotesk vergrößert oder verkleinert, je nach dem Fassungsvermögen des Kindes und dem Bedürfnis des Phantasten.

Hier ist, sagt Nodier selbst irgendwo, Odysseus, der weit-

gereiste, aber er ist zusammengeschrumpft zum kleinen Däumling, dessen ungeheure Reise darin besteht, daß er über den Milcheimer schwimmt; hier ist Othello, der schreckliche Frauenmörder, aber sein schwarzer Bart ist blau geworden; er hat sich in den entsetzlichen Ritter Blaubart verwandelt; hier ist Figaro, der gewandte Gesell, der den Vornehmen so keck unter die Augen tritt, nur ist er zum Kater umgewandelt, aber der gestiefelte Kater ist, wenn auch weniger unterhaltend, psychologisch fast ebenso interessant wie er.

Keiner von Frankreichs Schriftstellern in der romantischen Periode steht in einem deutlicheren Verwandtschaftsverhältnis zu der deutsch-englischen Romantik als Nodier. Wer ihn nicht kennt, muß, um sich eine Vorstellung von ihm zu bilden, sich Walter Scotts Spukgeschichten und Hoffmanns kühne Phantasien ins Gedächtnis rufen. Doch selbstverständlich ist damit Nodiers Eigenart nicht bezeichnet. Diese besteht darin, daß bei ihm die Darstellung des romantischen Stoffes nicht selbst romantisch ist — sie ist im Gegenteil streng attisch, klassisch einfach, ohne besondre Farbe, ohne irgendwelche Leidenschaft, ohne einen Schleier von Edinburghs Nebeln wie bei Scott, oder von Berlins Weinkellerdunst wie bei Hoffmann. Seine Eigentümlichkeit als Stilist ist die, daß, während rings um ihn die jungen Romantiker die Sprache versinnlichten und die Idee durch das Bild verdrängten, er seine wildesten romantischen Einfälle in der klaren, einfachen Sprache Pascals und Bossuets niederschrieb. Was für ein eifriger Verfechter der neuen Richtung in der Litteratur Nodier auch war — in stilistischer Hinsicht verblieb er konservativ und drückte die Phantastik des neunzehnten Jahrhunderts in der strengen, durchsichtigen Weise aus, die dem siebenzehnten eigen war. Kühn bis zum Rande des Wahnsinns in seinen Einfällen, ist er vorsichtig und klar in der Form. Eine Märchendichtung von ihm gleicht, wie Prosper Mérimée es treffend ausdrückte, „dem Traum eines Skythen, von einem altgriechischen Dichter erzählt."

Seine „Ines de la Sierras“ ist eine Geistergeschichte, die vor anderen derartigen die vollendete Schönheit des Stoffes voraus hat. Der Eindruck von Grauen, den die unerklärliche Erscheinung erweckt, ist gemischt mit der Anziehungskraft, welche die rührende Grazie derselben ausübt; das Anmutige und das Schreckliche in der geheimnisvollen Gestalt Ines de la Sierras neutralisieren sich zwar nicht; aber beides im Verein wirkt mit einer eigentümlichen Macht, und diese Vereinigung ist überhaupt das Geheimnis von den Effekten dieses Dichters. Nur schade, daß Nodier die schöne Erzählung durch einen kleinlichen und unwahrscheinlichen Schluß verdorben hat, der das Gespenst rationalistisch wegbeweist. Nicht die vor 300 Jahren ermordete junge Tänzerin ist es, die um Mitternacht in dem öden Schloß umgeht, sondern eine junge, lebendige Spanierin, die zufällig denselben Namen führt, und die durch eine Kombination der abenteuerlichsten und unglaublichsten Umstände sich tanzend und weißgekleidet im Schlosse zeigt. In diesem Ausweg steckt ein echter lateinischer Rationalismus, aber er ist, so zu sagen, nur pro forma angebracht. Eine Erzählung wie „Ines de la Sierras“ beweist im übrigen gerade aufs Deutlichste den poetischen Fortschritt der damaligen Zeit in Vergleich mit dem achtzehnten Jahrhundert, welch' letzteres sogar in der Poesie dem Unnatürlichen so feind war, daß Voltaire sich für einen reformatorischen Wagehals hielt, als er in seiner „Semiramis“ das lächerliche Gespenst des Ninus bei helllichtem Tage ein paar Alexandriner durch ein Theatersprachrohr hinausrufen ließ.

Von Nodiers phantastischen Erzählungen scheint „La fée aux miettes“ mir die vorzüglichste. Gewiß ist sie zu lang und breit, denn man liest nicht ohne Schwierigkeit ein in wilden Arabesken sich schlängelndes Phantasiestück, das 120 Seiten in Quartformat einnimmt; gleichwohl fühlt man sich durch große Partien gespannt und gefesselt. Der Rahmen dieser Geschichte ist folgender: ein armer, gutmütiger Gemütskranker erzählt das Märchen seines Lebens; doch dessen abenteuerlicher Inhalt bringt uns den Rahmen ganz

in Vergessenheit. Alle Saiten des Menschenlebens kommen hier wild und schrill zum Tönen. Es ist, als ob das Leben selbst an uns vorüberzöge, aber wir sehen Alles von der verkehrten Seite, von dem ungewöhnlichen, wenn auch nicht unberechtigten Standpunkt des Traums, der Vision, der Fieberphantasie.

In Granville in der Normandie lebt der ehrsame Zimmermann Michel, gut und einfältig von Herzen. In der Stadt wohnt eine kleine alte Zwergin, häßlich und verrunzelt, welche die Überbleibsel vom Frühbrot der Schulkinder sammelt und darum „die Brosamenfee" genannt wird. Schon vor vier, fünf Jahrhunderten ward sie dort in der Stadt gesehen, wo sie ganz in derselben Weise lebte. Immer von Zeit zu Zeit tauchte sie wieder auf. Ihr hilft der junge Mann mit kleinen Summen aus, und sie unterstützt ihn zum Entgelt mit allerlei weisen Ratschlägen, redet stets, als ob sie sterblich in ihn verliebt sei, und bittet ihn, ihr die Ehe zu versprechen, damit er auf diese Weise einmal wieder zu seinem Geld komme. Sie schenkt ihm ihr Bild, ein magisches Bild, das ihr durchaus nicht gleicht, sondern die Fee Belkis vorstellt, dieselbe, die in alter Zeit Königin von Saba war und die den weisen Salomon so sehr liebte. In dies Bild einer schönen, magisch strahlenden, verlockenden Frauengestalt verliebt der Jüngling sich; wo er im Leben geht und steht, begegnet ihm ihr Name, und will er reisen, so heißt selbst das Schiff „die Königin von Saba." Er wandelt umher in Träumen von seiner Belkis befangen, wie wir alle in Träumen wandeln: unsre Chimäre, unser Ideal, unsre fixe Idee scheint ebenso den Anderen nur Tollheit.

Unschuldig des Mordes angeklagt, der in einem Wirtshaus und in demselben Zimmer begangen wurde, in welchem er schlief, wird der arme Michel zum Tode verurteilt. Er soll gehängt werden und wird unter dem Johlen des Pöbels zum Galgen geführt. Da verkündigt man ihm, daß, nach einem alten Brauch, einem zum Tode Verdammten das Leben geschenkt wird, falls ein junges

Frauenzimmer sich über ihn erbarmt und ihn zum Manne nehmen will. Und sieh! da ist Folly-Girlfree, das lustige, hübsche Mädchen, das ihm immer gut war; sie nähert sich dem Schafott, sie will sein Leben retten. Doch er bedenkt sich. Auch er hat Folly-Girlfree von Herzen gern, sie ist gut und schön; aber er liebt sie nicht, liebt nur Eine, glüht heimlich für sein nie gesehenes Ideal, die Fee Belkis. Zärtlich und dankbar blickt er Folly an, wägt Pro und Contra, und — bittet sich aus, gehängt zu werden. Dies Überlegen mit dem Strick um den Hals, dies „Besser gut gehängt als schlecht verheiratet", wie Shakespeare es ausdrückt,[1] ist hier mit einem lieblichen Humor durchflochten, mit einer naiven und idealen Lebensphilosophie, die man nicht so leicht vergißt, denn in Augenblicken zuckte sie jedem Mann einmal durchs Hirn.

Michel hält schon den Hals hin — da kommt unter Lärm und Geschrei die Brosamenfee herangestürzt, sämtliche Gassenjungen der Stadt im Gefolge, um den Beweis für die Unschuld des Verurteilten beizubringen. Er heiratet sie aus Dankbarkeit; doch kaum hat in der Brautnacht die Thüre sich hermetisch zwischen ihm und seiner steinalten Gemahlin geschlossen, als Belkis im Brautschleier seinem Lager naht.

„Ach, Belkis, ich bin verheiratet; ich bin der Mann von der Brosamenfee."

„Ich bin die Brosamenfee."

„Ach nein, das ist unmöglich, du bist ja fast eben so groß wie ich."

„Das kommt davon, daß ich mich strecke."

„Aber dies prachtvolle goldne Lockenhaar, das über deine Schultern strömt, Belkis? Das hat die Fee nicht."

„Nein, denn das zeig' ich nur meinem Mann."

---

[1] Many a good hanging prevents a bad marriage. („What you will." I, 5.)

„Aber die zwei großen vorstehenden Zähne der Fee, o Belkis, die sind' ich zwischen deinen frischen, duftigen Lippen nicht."

„O, das ist ein Luxus, der sich nur für das Alter schickt."

„Und diese fast tötende Seligkeit, die mich an deiner Seite erfaßt, Belkis? Die fühlt' ich bei der Fee nie."

„Laß dich das nicht wundern", lautet die lachende Antwort, „denn bei der Nacht sind alle Katzen grau."

Und so ist sein Leben bei Tag und Nacht zwischen der weisen, alten Fee und der schönen, jungen Königin von Saba geteilt, bis er endlich die singende Alraunenwurzel findet und, dem Irrenhause entschlüpft, unter ihrem Gesang in den Himmel der Fee und seiner Belkis steigt.

Nicht wahr, dies ist Wahnwitz? aber ein wunderbar seelenvoller Wahnwitz. Was ist diese Fee, welche Brosamen sammelt? — Ist sie die Weisheit, ist sie die Resignation und Pflichterfüllung? Ist sie die unvergängliche Geduld, die zum Genie wird? Ist sie die Treue, die sich in das Glück wandelt, welches ihr Lohn ist? Sie ist wol ein wenig von dem Allen und kann gerade darum sich zu Jugend und Schönheit und seliger Lust verwandeln. Ungefähr so ist es gedichtet oder geträumt.

Wo sich Nodier auf der Höhe seines Schaffens befindet, hat seine Einbildungskraft einen ausgelassneren, übermütigeren Schwung; sie begnügt sich nicht damit, den Inhalt regellos durcheinander zu werfen, sie stellt ihn in einer gesprächig-barocken, der Sache selbst spottenden Form dar. Kein Franzose kommt dem, was die Engländer und die Deutschen „Humor" nennen, so nahe wie Nodier. Zuweilen ist er wie besessen von phantastischem Mutwillen. Nicht genug, daß er in seiner Erzählung die Welt der gewöhnlichen Vorstellungen auf den Kopf stellt; er spielt sogar mit dem Verhältnis, in welchem er selbst zu seiner Erzählung steht, spöttelt über die Zeitgenossen, läßt tausend Andeutungen fallen, philosophiert über die Illusionen des Daseins, Alles durch die bloße Form der Mit-

teilung. Selbst die Buchdruckerkunst nimmt er zu Hilfe, um das Phantastische recht hervortreten zu lassen, oder um die absolute Herrschaft seiner Subjektivität über den Stoff deutlicher nachzuweisen und gleichsam in keinem einzigen Punkte — nicht einmal in dem handwerksmäßig und durch Maschinen hergestellten Medium — irgend eine Äußerlichkeit stehen zu lassen, worin nicht die souveräne Persönlichkeit des Erzählers ihre Laune geltend macht. Er hatte eine ganze Buchdruckerei nötig, um seine berühmte Erzählung „Der König von Böhmen und seine sieben Schlösser" herausgeben zu können. Er befiehlt — und die Buchstaben werden so lang, daß sie die ganze Seite bedecken; er gebeut — und sie werden winzig klein; er läßt seine Stimme erschallen — und sie erheben sich voll Angst; er wird schwermütig — und sie fallen schräg um; sie werden zu Illustrationen, die nicht vom Text getrennt werden können; Gruppen von lateinischen und gotischen Lettern wechseln mit einander ab, je nach der Stimmung; manchmal stehen sie auf dem Kopf, so daß man das Buch umwenden muß, um weiter lesen zu können; manchmal lehnen sie sich so genau an den Text an, daß ein Hinuntergehen zur Treppe folgendermaßen gedruckt steht:

Danach
ging
unser
Held
ganz
niedergeschlagen
die
Treppe
hinunter.

Es ist interessant in Nodiers, von seiner Tochter verfaßten Biographie den thatsächlichen Elementen nachzuspüren, wonach er seine phantastischen Erzählungen geformt hat. Nur selten liegt wie bei „Ines de la Sierras" etwas Wirkliches, eine Landschaft oder

ein altes Schloß, dem Erdichteten zu Grunde. Nodier studierte die betreffenden Lokalitäten auf einem Ausflug, den er 1827 mit seiner Familie nach Spanien machte. Mitunter ist der Ausgangspunkt eine Sage; eine solche liegt z. B. „Trilby“ zu Grunde und es ist bezeichnend, daß diese Sage Nodier von dem französischen Übersetzer Walter Scotts und Byrons, Pichot, erzählt wird. Die Idee zu „Smarra“ bekam Nodier, als er seinen Portier in Paris, einen alten Invaliden, der zu krank war, um anders als in einem Stuhle sitzend zu schlafen, von seinem Alpdrücken und seinen Traumgesichten erzählen hörte. Das Modell zu der „Brosamenfee“ war eine alte Magd, die zu Nodiers Kindheitserinnerungen aus dem Vaterhaus gehörte und die seinen 60jährigen Vater wie einen leichtsinnigen Jüngling zu behandeln pflegte. Die alte Denise behauptete, daß, bevor sie in dies Haus gekommen, sie bei einem Monsieur d'Amboise, Gouverneur von Château-Thierry, gedient habe; und da sie, wenn sie auf dies Kapitel zu reden kam, in ihre eignen Erlebnisse Erinnerungen der wunderbarsten Begebenheiten und längst vergangener Sitten hineinvermengte, stellte man des Spaßes halber Nachforschungen nach jenem merkwürdigen Gouverneur an. Die städtischen Archive wiesen nach, daß nur ein einziger Gouverneur dieses Namens existiert habe, der allbereits im Jahre 1557 gestorben sei. Man sieht, wie aus diesem drolligen Sachverhalt die Erzählung von der Fee sich bildete. Das unbedeutendste faktische Element, eine Landschaft, eine Sage, ein Traum, eine Lüge, ein Stäubchen genügte für Nodier, um daraus seine Fee und ihren Hofstaat zu bilden.

Der liebenswürdige, geistreiche Mann, dessen Haus eine Reihe von Jahren hindurch der Sammelplatz für die 1830 auftauchende litterarische Generation war, und den jeder Anfänger, jedes junge Talent aufsuchte, um Protektion zu finden und möglicherweise die Vergünstigung zu erlangen, der auserlesenen Gesellschaft, die sich Sonntag Abends im Hause einfand, eine Ballade oder ein Prosa-

ſtück vorleſen zu dürfen, vertritt das Extrem der romantiſchen Phantaſterei in der franzöſiſchen Litteratur der damaligen Zeit. Das Phantaſtiſch-Übernatürliche, welches das Grundweſen der Romantik in Deutſchland ausmachte, bildet in Frankreich nur den einen ihrer Pole oder richtiger: es iſt ein einzelnes Element in der franzöſiſchen Romantik, bei einigen ihrer berühmteſten Repräſentanten ein ſchwaches und untergeordnetes, bei anderen ein ſtärker hervortretendes, aber hier wie dort ein konſtantes Element. Es kommt gleich von Anfang an bei Victor Hugo in ſeinen Hexenſabbath-Balladen zum Ausbruch, es tritt kräftig zu Tage in ſeiner großen „Legende der Jahrhunderte", doch hiſtoriſch aufgefaßt, indem die Legende hier nur naive Geſchichte iſt; es ſchimmert ſelbſt bei dem ſtreng rationellen Mérimée hervor, halb verborgen in „La Venus d'Ille", klarer in „La Vision de Charles XI." und „Les âmes du purgatoire"; es beherrſcht als halb ſeraphiſche, halb wollüſtig blutige Schwärmerei Lamartines „La chute d'un ange"; es erfüllt Quinets pantheiſtiſch-neblichten „Ahasverus"; es findet ſich bei George Sand ſchon in „Conſuelo" und mit dem Alter in den ſchönen Märchen ein, die ſie für ihre Enkel niederſchreibt; es beſchäftigt ſelbſt den plaſtiſchen Gautier in den zahlreichen Novellen, bei denen er ſich von Hoffmann inſpirieren läßt, und es krönt als Swedenborgſcher Spiritismus Balzacs großes naturaliſtiſches Werk „La Comédie humaine" mit einem Roman wie „Séraphitus-Séraphita." Doch bei Keinem hat es die naive Urſprünglichkeit und die friſche, dichteriſche Kraft wie bei Nodier.

V.

Der neue dichterische und künstlerische Durchbruch hatte fremde und inländische Quellen. Die Einwirkung vom Ausland her ist die auffälligste.

Wie schon erwähnt, eignete das junge Geschlecht sich das Fremde, das, obgleich alt, sich bisher in Frankreich nicht Eingang verschafft hatte, sowie das, was nun die Gegenwart durch seine Neuheit fesselte, auf einmal an und nahm es mit einem Eifer auf, dessen Größe dem Unterschied gleich kam, in welchem die neue Erscheinung sich von der steifen Regel der früheren Litteratur abzeichnete. Vor den Augen der jungen Schule bildete sich ein Farbenglanz, worin alle Farben sich in einer gewissen übereinstimmenden Weise brachen. Die Strahlen, die hindurchdrangen, veränderten zugleich die Farbe.

Vor allen anderen war Shakespeares Name frühzeitig im Munde der Romantiker die entscheidende Losung geworden. A. W. Schlegel hatte Shakespeare die Bahn gebrochen; denn in seinen berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, die auch in französischer Übersetzung erschienen, war er der erste gewesen, der ihn verherrlichte und erklärte. Der Franzose Mercier, „der Prophet des Romantismus", stimmte mit Leidenschaft in diesen Ton ein, Villemain und später Guizot folgten derselben Spur; Nachahmungen und Übersetzungen, letztere getreuer als diejenigen früherer Jahrhunderte, trugen das ihre dazu bei, den Namen und die Kunst des großen Briten populär zu machen. Noch zu Beginn der zwanziger

Jahre war man so weit zurück, daß englische Schauspieler, die im Theater Porte-Saint-Martin Shakespeare zu spielen versuchten, mit dem Rufe empfangen wurden: „Sprecht französisch! Nieder mit Shakespeare! Er war einer von Wellingtons Adjutanten!“[1] Doch wir haben gesehen, daß ihren Nachfolgern nur wenige Jahre später eine glänzende Aufnahme zu teil wurde. In die Zwischenzeit fällt unter anderm Beyles hartnäckiger Kampf, um Shakespeare die schuldige Anerkennung zu verschaffen, und die Herausgabe des Blattes le Globe, das anfangs dreimal wöchentlich, darnach als Tageblatt als das Organ des jüngeren Geschlechts wirkte und unter dem Beistand von dessen vorzüglichsten Kräften den Feldzug für die neuen Prinzipien außerordentlich tüchtig leitete.

Beyle, der trotz seiner Paradoxie einer der klarsten und originellsten Köpfe der Zeit ist, drückt seine Bewunderung für Shakespeare entschieden aus, ohne sich deshalb eines Mangels an Pietät für Racine schuldig zu machen, den er als Shakespeares Gegenbild aufstellt. Er weist nach, daß die Momente vollständiger Illusion, die sich während einer Theatervorstellung einfinden können und sollen, bei Shakespeare häufiger sind als bei Racine, und daß das eigentliche Vergnügen bei einem tragischen Schauspiel von diesen kurzen Illusionsmomenten und der Bewegung, welche sie in ihren Intervallen im Gemüt des Zuschauers hinterlassen, abhänge. Was hauptsächlich das Entstehen der Illusion hindert, ist die Bewunderung, welche die schönen Verse einer Tragödie erregen. Man muß sich die Frage klar machen: Was ist die Aufgabe für den dramatischen Dichter, schöne Entwickelungen in wohlklingenden Versen zu geben oder menschliche Regungen wahr zu malen? — Und er geht in seiner Beantwortung dieser Frage weiter als späterhin die romantische Tragödie unter Victor Hugo und Alexander Dumas sich bewegte, indem er den Vers als Form für das tragische

[1] Stendhal, „Racine et Shakespeare“. S. 215.

Drama absolut verwirft. Sobald die Tragödie ihre Wirkung darin sucht, ein genaues Gemälde der Gemütsbewegung zu geben, muß sie, nach seiner Ansicht, vor allem darauf hinarbeiten, Gedanken und Gefühle mit größter Klarheit auszudrücken. Doch diese Klarheit wird durch den Vers beeinträchtigt. Beyle führt Macbeths Worte gegenüber Banquos Schatten, der auf seinem Platze sitzt, an: „the table is full", und behauptet, daß Reim und Rhythmus zur Schönheit einer solchen Stelle nichts hinzuthun können. Augenscheinlich entsprach später Vitet, und nicht Hugo, diesem seinem dramatischen Ideal.

Beyle rät keinem, Shakespeare nachzuahmen. Was man an ihm nachahmen soll, ist nur seine Fähigkeit, die Welt, inmitten welcher er lebte, zu studieren, seine Kunst, den Zeitgenossen jene Art Tragödie zu geben, deren sie bedurften; denn auch nun, 1820, lebe das Bedürfnis nach einer bestimmten Art von dramatischem Schauspiel, selbst wenn die Zeit des Dichters, eingeschüchtert durch den großen Ruf eines Racine, nicht wage, dies von ihm zu fordern. Nur wenn man sein Zeitalter studiert und ihm Genüge leistet, sei man in Wahrheit romantisch. Denn „der Romantizismus" sei die Kunst, der Welt diejenigen litterarischen Werke zu schenken, die, nach dem gegenwärtigen Zustand ihrer Anschauungen und Gewohnheiten, ihr das größtmögliche Vergnügen zu gewähren vermögen, während der Klassizismus den Leuten eine Litteratur darbiete, die ihren Urahnen den größtmöglichen Genuß bereite. Racine war zu seiner Zeit romantisch, Shakespeare sei romantisch, erstens weil er den Engländern von 1590 die blutigen Entscheidungen, welche die Bürgerkriege mit sich führten, darstellte, ferner weil er eine Reihe meisterlicher, bis ins feinste abschattierter Bilder gegeben habe, von den zarten Regungen des Herzens an bis zum Wesen der gewaltigen Leidenschaften. Die romantische Theorie bestehe somit nicht darin, England oder Deutschland nachzuahmen, sondern darin, daß jedes Volk seine ihm eigentümliche, dem nationalen Charakter entsprechende

Litteratur habe, gleichwie wir Alle Kleider tragen, die uns angepaßt und für jeden eigens gefertigt sind. — Wie man sieht, ist für Beyle die Romantik fast ganz gleichbedeutend mit dem Begriff moderne Kunst. Eigentümlich für den obenerwähnten eingewurzelten Hang des romantischen Charakters zur Klassizität ist seine wiederholte Behauptung, daß man „romantisch" in Hinblick auf die Ideen sein müsse, denn dies sei „die Forderung des Jahrhunderts", dagegen müsse man klassisch in der Ausdrucksweise, der Sprachform und den Redewendungen bleiben; denn die Sprache sei Überlieferung und darum so gut wie unveränderlich. Man solle sich bestreben, wie Pascal, Voltaire und La Bruyère zu schreiben.[1]

In verschiedenen Varianten formulieren die bedeutendsten Mitarbeiter des „Globe" die Definition von dem sich vorwärts kämpfenden Romantismus in Übereinstimmung mit einander, wie auch mit Beyle. Zu der Zeit, da Hugo noch königlich gesinnt, christlich und konservativ war, war „le Globe" bereits revolutionär, philosophisch und liberal. Der erste, der im „Globe" daran ging, das Programm des Romantismus zu geben, war Thiers, der, wie es in der Regel bei einem litterarischen oder künstlerischen Durchbruch geschieht, sogleich die Worte Natur und Wahrheit als Losung aufstellte. Er bekämpft in der bildenden Kunst das akademische, das symmetrische, fordert in der dramatischen Poesie die historische Wahrheit, ungefähr dasselbe, was man später unter Lokalfarbe verstand. Duvergier de Hauranne bestimmt in einem Artikel „Über das Romantische" den Klassizismus als Routine, den Romantismus als Freiheit, nämlich als Freiheit für die verschiedenartigsten Talente (Hugo und Beyle, Manzoni und Nodier), sich in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zu entfalten. Während Ampère den Klassizismus als Nachahmung, den Romantismus als Originalität definiert, versucht ein Anonymus (aller Wahrscheinlichkeit nach Sis-

[1] „Racine et Shakespeare". S. 115, 117, 218 Anmerkung.

mondi) eine strengere Definition zu geben, indem er bemerkt, daß das Wort Romantismus nicht gebildet worden sei, um die litterarischen Werke zu bezeichnen, worin irgend eine Gesellschaft ihren Anschauungen Ausdruck gab, sondern daß es nur diejenige Litteratur in sich begreift, die ein treues Bild der modernen Civilisation giebt. Da diese, seiner Überzeugung nach, in ihrem Wesen spiritualistisch ist, so sei der Romantismus als der Spiritualismus in der Litteratur zu definieren. Mit jugendlicher Gewaltsamkeit und in dreisteren Ausdrücken tritt der spätere Verfasser der „Barrikaden", der zwanzigjährige Vitet, auf, indem er das Wesen des Romantismus bestimmt. Es bedeute schlichtweg Unabhängigkeit in Kunstangelegenheiten, individuelle Freiheit in der Litteratur. „Der Romantismus ist", sagte er, „der Protestantismus in der Litteratur und Kunst;" und augenscheinlich denkt er dabei ausschließlich an das Losreißen von einer päpstlichen Autorität. Der Romantismus, fährt er fort, ist weder eine litterarische Doktrin noch eine Parteisache, sondern das Gesetz der Notwendigkeit, der Veränderung, des Fortschritts: „In zwanzig Jahren wird das ganze Volk romantisch gesinnt sein; ich sage das ganze Volk, denn die Jesuiten zählen nicht zum Volk."

Es besteht, wie der Leser sieht, kaum ein Nuance-Unterschied zwischen diesen Definitionen und derjenigen, zu welcher Victor Hugo gelangte: „Der Romantismus ist der Liberalismus in der Litteratur"; und man wird sich nicht wundern, daß der „Globe" die Vorrede zu „Cromwell" mit dem Ausdruck begrüßte: „Die Bewegung hat nun sogar Herrn Hugo erfaßt." In Wirklichkeit brachte er ihr von seiner Seite nicht viel mehr als den Sieg.[1]

Nächst Shakespeare war Walter Scott der englische Dichter, dessen Einfluß wenn nicht am tiefsten, so doch am deutlichsten war. Er bahnte sich den Weg über die Grenze hier wie überall. Der

[1] Man vergleiche Th. Ziesing: „Le Globe de 1824 à 1830" passim.

große Schotte hatte schon früher in Deutschland, Italien und Dänemark Bewunderer gefunden, die, beseelt von einem lebendigen Nationalgefühl und mit volkstümlichen und sittlichen Idealen vor Augen, den Ton seiner Romane anschlugen. Die Waverley-Romane begannen schon 1814 zu erscheinen, bereits 1815 werden sie von La Motte Fouqué in germanisch-junkerlicher Richtung nachgeahmt, 1825—26 erscheinen Manzonis „Promessi Sposi", 1826 beginnt der Däne Ingemann zum Besten eines kindlichen Nationalgefühls und nicht weniger kindlichen Royalismus die Herausgabe seiner romantisch-historischen Erzählungen, in denen der Geist Walter Scotts sich wunderlich mit dem Stil Fiesoles mischt. Beinah sofort nach ihrem Erscheinen machten die Waverley-Romane in der Übersetzung großes Glück in Frankreich. Scotts Name war so populär, daß im Anfang der zwanziger Jahre die Theaterdirektoren die Dichter aufforderten, nach seinen Romanen Schauspiele zu „arrangieren". Das mißlungene Drama „Emilia" von dem Dichter aus der Übergangszeit Soumet war eine solche Bearbeitung nach Walter Scott. Das junge romantische Geschlecht fühlte sich übrigens am meisten von denjenigen Eigenschaften der Romane angezogen, die man in den protestantischen Ländern nicht am höchsten geschätzt hatte: dem malerisch beschreibenden Talent und dem mittelalterlichen Ton. Walter Scott gefiel in Frankreich, weil man bei ihm eine reiche Auswahl von Harnischen und Bogen, ein buntes Kostüm und die romantische Architektur alter Burgen fand. Seine nüchterne Lebensanschauung, seine protestantische Sittlichkeit, die ihm in Deutschland und im Norden Leser gewann, übersah oder mißbilligte man. Beyle war der erste, der scharfe kritische Einsprache gegen Scott erhob. Er prophezeihte ihm, trotz des augenblicklichen Lärms, den man um seinen Namen machte, nur einen kurzwährenden Ruhm; denn nach seiner Meinung bestand Scotts Talent mehr in der Fähigkeit, die Kleidung der Leute zu schildern und ihre Gesichtszüge zu malen, als darin, ihr Gefühlsleben wiederzugeben und uns ihre

Leidenschaften zu zeigen. Gewiß könne und solle die Kunst niemals die Natur Zug für Zug nachmalen; sie bleibe immer eine schöne Unwahrheit; doch Walter Scott halte sich gar zu wenig an die Wahrheit; seine leidenschaftlichen Personen scheinen sich vor sich selbst zu schämen, sie entbehren der Sicherheit und der Dreistigkeit, sie haben allzuwenig natürliche Züge. Ziemlich bald begann man denn auch, Scott vorzuwerfen, was Balzac später oft gegen ihn geltend macht, daß er die Frauen und ihre Leidenschaften nicht zu schildern verstehe oder jedenfalls nicht wagte, diese Leidenschaften mit ihrer Wonne, Qual und Buße inmitten einer Gesellschaft zu schildern, die ein übertriebenes Gewicht auf litterarische Ehrbarkeit legte.[1] Diejenigen seiner Romane, die in der modernen Zeit spielten, machten keinen Eindruck; man hielt sich an „Ivanhoe", „Quentin Durward", „die schöne Maid von Perth" und einige andre. Was man besonders an dem fremden Dichter schätzte, war, daß er die beiden früheren Formen des größern Romans — die erzählende, deren Kapitelüberschriften förmliche Auszüge waren und in welcher der Erzähler immer den Kopf hervorstreckte, und die Briefform, die alle Konflikte und Leidenschaften zwischen ein „Theurer Freund!" und ein „Ihr ergebner . . ." einzwängte — durch den dialogisierten dramatischen Roman ersetzte. Die größten Talente unter den jungen französischen Dichtern offenbaren seinen Einfluß. Derjenige unter ihnen, der in moralischer Hinsicht England am nächsten stand, Alfred de Vigny, schrieb seinen Roman Cinq-Mars, der unter Richelieu spielt, ein unterhaltendes, doch jetzt veraltetes Werk, worin der Gegensatz von gut und böse alle anderen Gegensätze verdunkelt und worin der mangelnde Blick für Richelieus Größe als Staatsmann auffallend ist. Scotts allseitige Charakteristik vermißt man im höchsten Grade; an ihre Stelle ist ein lyrisches Element getreten:

[1] Siehe Beyle: Racine et Shakespeare, S. 249, die eignen Worte Balzacs in der Vorrede zu „La Comédie humaine" und die Äußerungen seines Alter-Ego, Daniel d'Arthez, in „Les illusions perdues".

die Verherrlichung einer jugendlich unbesonnenen Ritterlichkeit, der altfranzösischen Bravour. Gleichzeitig mit de Vigny ließ Prosper Mérimée den großen Schotten auf sich einwirken und verfaßte unter diesem Einfluß seine „Chronik unter Karl IX. Regierung", eine Mosaik lebenswahrer Situationen, ein Werk, dessen Geistesrichtung noch weiter entfernt von der Scotts liegt. Mérimée sucht in der Geschichte die starken und gewaltigen Leidenschaften um ihrer selbst willen auf, nur mit dem französisch-romantischen Nebenzweck, die Spießbürger durch die unverhohlene Schilderung aufzureizen; seine Charakterzeichnung ist meisterhaft scharf und knapp, die Darstellung kalt, unter dem Trotz gegen alle moralische Konvenienz ausgeführt.

Es ist bekannt, daß Alexander Dumas späterhin in vielen leichten, unterhaltenden Romanen — z. B. in „Die drei Musketiere" — auf seine Weise sich Scotts Farbenreichtum und historischen Stil aneignete. Weniger bekannt ist dagegen, daß Balzac, der Begründer des modernen französischen Romans, ganz wie de Vigny und Mérimée sich von dem in der Geschichte des Romans Epoche machenden fremden Meister angezogen fühlte. Er wollte in seine Spur treten, ohne ein bloßer Nachahmer zu sein. Er glaubte, in dem beschreibenden Genre, welches die Romantik von neuem zu Ehren brachte, recht wohl mit Scott wetteifern zu können, und traute sich die Fähigkeit zu, dem Dialog ein ganz andres Leben zu geben. Bei Walter Scott fand sich nur ein Frauentypus; in Frankreich würde derjenige, der sich darauf werfe, historische Romane zu verfassen, die glänzenden Laster und bunten Sitten des Katholizismus den dunkeln Gestalten des Kalvinismus in der leidenschaftlichsten Periode der französischen Geschichte einander gegenüberstellen können. Auf diese Weise war er gegen Einförmigkeit gesichert. Endlich faßte er, dessen Geist stets über Riesenwerken brütete, den Plan, jeden Zeitraum von Karl dem Großen bis auf die Gegenwart in einem oder mehreren Romanen darzustellen, die

eine zusammenhängende Kette bilden sollten; es war eine ähnliche Idee wie die, welche später Freytag in seinem Werk „Die Ahnen" in Beziehung auf Deutschland verwirklichte. Ein Glied dieser Kette sollte der erste Roman sein, den Balzac mit seinem eignem Namen herausgab, „Les Chouans", worin die Kämpfe in der Vendée zur Revolutionszeit geschildert werden, und der 1829 erschien, just in demselben Jahr wie „Cinq-Mars" und „Chronique du règne de Charles IX." Andre Bruchstücke des geplanten großen Werkes sind die viel später herausgegebenen Bücher „Sur Cathérine Médicis" und „Maître Cornelius", ein Roman, in welchem Balzac, in direktem Wettstreit mit Walter Scott, Ludwig XI., dem der fremde Dichter, seiner Auffassung nach, Unrecht gethan, eine Hauptrolle spielen läßt. Diese Bücher, die an und für sich betrachtet einen gewissen Wert haben und lebendige, gründliche Charakterstudien enthalten, zeigen doch, daß, wenn Balzac seinen Plan, die Vorzeit ins Leben zu rufen, ausgeführt hätte, seine Bedeutung in der Litteraturgeschichte des Jahrhunderts eine ganz untergeordnete gewesen sein würde; man hätte ihn einfach zu Walter Scotts Schülern gezählt.

Auch bei Victor Hugo riefen die Scottschen Vorbilder den Wunsch hervor, einen großen historischen Roman zu verfassen. Er beschloß, demselben als Mittelpunkt die alte Kathedralkirche von Paris zu geben, deren Übertünchung ihn mit Schrecken erfüllt hatte, und für deren historisch-monumentales Wesen er eine ähnliche Schwärmerei hegte, wie Goethe seinerzeit für den Straßburger Münster und Oehlenschläger für die Domkirche von Roeskilde. Laut des Kontrakts mit einem Buchhändler sollte dieser jetzt so berühmte Roman im April 1829 abgeliefert werden; Hugo vermochte den Kontrakt nicht einzuhalten, bekam zuerst eine Frist von fünf Monaten, dann eine weitere bis zum 1. Dezember 1830 gegen Bezahlung einer Strafe von 1000 Frcs. wöchentlich, wenn der Roman bis dahin nicht fertig sei. Am 27. Juli hatte er seine

Vorarbeiten in Ordnung und begann mit der Niederschrift; Tags darauf brach die Julirevolution aus; Hugos Haus war dem Kugelregen ausgesetzt, bei dem Umzug in eine andre Wohnung ging das Buch mit all' seinen Aufzeichnungen zum Roman verloren. Er bekam eine weitere Frist von drei Monaten, ließ sich daheim auf unbestimmte Zeit verleugnen, sperrte seine schwarzen Kleider ein, um nicht ausgehen zu können, schlüpfte in seine Arbeitsjacke, kaufte sich eine Flasche Tinte und arbeitete, ohne irgend einen Besuch zu machen oder zu empfangen, bis zum 14. Januar 1831, wo die Tintenflasche leer und der Roman fertig war. Nur ein einziges Mal während dieser Zeit hatte er sich eine Zerstreuung gegönnt, das war, als er ausging, um die Minister Karls X. verurteilen zu sehen; doch um seinen Vorsatz nicht untreu zu werden, hatte er an diesem Tag seine Bürgermiliz-Uniform angezogen.

Schon von frühester Jugend an hatte Hugo einen tiefen Eindruck von Walter Scott empfangen. In einer Besprechung von „Quentin Durward", die er mit 21 Jahren schreibt, äußert er die höchste Bewunderung für Scotts historischen Sinn, sittlichen Ernst und dessen dramatische Form. Gleichwohl findet sich ein Satz darin, wodurch er gleichsam den Schritt angiebt, um den er selbst die Kunst weiterführen zu können hofft. Derselbe lautet: „Nach Walter Scotts malerischen aber prosaischen Roman erübrigt es noch, eine andere Art von Roman zu schaffen, die unserer Meinung nach schöner und vollendeter sein wird. Das ist der Roman, der Drama und Epos in Einem ist, der wohl malerisch, aber zugleich poetisch, wohl wirklich, aber zugleich ideal, wohl wahr, aber zugleich groß ist und der Walter Scott und Homer in sich begreift." Die letzten Worte, die in echt Hugoscher Weise, durch ihre Übertreibung die Wirkung verderben, dürfen uns nicht hindern, den klaren Blick des jungen Schriftstellers für das, was er selbst einmal im Romanfach zu leisten imstande sei, anzuerkennen. Er scheint gefühlt zu haben, daß seine Romane große Gedichte in Prosa sein würden,

eher große malerische Legenden als Bilder aus der Wirklichkeit, wie die Scotts.

„Notre Dame de Paris", welches Werk den Zweck hatte, ein Bild von dem Leben und den Sitten zu Paris im 15. Jahrhundert zu geben, ist das Produkt einer großartigen architektonischen Phantasie. Hugos Hang zum Mächtigen und Kolossalen hat hier einen passenden Gegenstand gefunden. Er beseelt diese Kirche, füllt sie mit dem Hauche seines Geistes, so daß sie ein lebendiges Wesen wird; und wie man aus einem einzelnen Wirbelknochen oft eine ganze Tiergestalt konstruieren kann, so beschwört sein Hirn, indem es von jener Kirche seinen Ausgangspunkt nimmt, das ganze umliegende Paris herauf, das längst verschwunden ist. Die Zustände des Glaubens und Aberglaubens, der Sitten und Künste, der Gesetze und des Herzens in jener alten Zeit sind in breiten, kräftigen Zügen gemalt, ohne besondere Schärfe, aber mit jener Art Magie, die überwältigt. Die Menschengestalten sind geniale Grundrisse zu Charakteren, im Stil der Epopöe, in halb übernatürlicher Größe ausgeführt. Walter Scotts ehrbare und bürgerliche Menschlichkeit ist durch einen farbentrunknen Künstlergeist, sein frommes Gemüt durch Leidenschaftlichkeit im großen Stile ersetzt, die, ohne gestillt zu werden, auf die eiserne, blinde Notwendigkeit hindeutet, auf jene ἀνάγκη, die in die Wand der Kirche geritzt ist und uns Alle, den Zigeuner wie den Priester, die Schönheit wie das Tier, Phöbus wie Quasimodo, Jahrhundert für Jahrhundert unter ihren ehernen Tritten zermalmt.

Noch stärker als Walter Scott ergriff Byron. Das heftige Element von Leidenschaft in seinen Gedichten, das im Zusammenhang mit den Unregelmäßigkeiten seines Lebens stand; Childe Harold und noch mehr Lara, die vom Finger des Schicksals gezeichnete Persönlichkeit, die, in geheimnisvoller Schwermut brütend, ihren Stolz uud ihre Qual von Land zu Land schleppt; dieser Typus in seinen Byronschen Formen, phantastisch vergrößert durch

all das, was von Mythen und Gerüchten an dem Leben des Dichters klebte: dies war es, was die Jugend, die Hugo geweckt oder um sich geschart hatte, bezauberte. Ihrer wenige waren die Kritischen, die wie Beyle — übrigens ein großer Bewundrer Byrons — behaupteten, daß er „als Verfasser von regelmäßigen, tödlich langweiligen Tragödien" durchaus nicht der Häuptling der Romantiker sei. Unmittelbar nach Byrons Tode hatte schon die ganze Horde der französischen unbedeutenden Poeten sich über die beiden Themata Griechenland und Lord Byron hergemacht und das ganze Jahr hindurch fortgefahren, dieselben mit so viel Eifer zu besingen und mit so wenig Fähigkeit, die Eigentümlichkeit des Verstorbenen zu verstehen und zu charakterisieren, daß Sainte-Beuve im Globe gegen Mißbrauch der Worte: Byron, Freiheit, Trauerhymne u. dgl. Protest einlegen mußte. Sowol Hugo wie Lamartine hatten bei der Nachricht von Byrons Tod ihren Gefühlen für ihn Ausdruck gegeben, ersterer in einem Artikel, letzterer in einem Gedicht. Beide legten zu jener Zeit bei der Schilderung von Byrons Dichterpersönlichkeit das Hauptgewicht auf seinen Skeptizismus und Pessimismus; keiner von ihnen scheint einen tieferen Eindruck von Byrons Manneswerken empfangen zu haben; die frische, beißende, politisch-religiöse Satire in Don Juan blieb 1824 überhört und unverstanden, sowohl von ihnen wie von so vielen Anderen. Doch während Hugo vor allem bemüht ist, den Gegensatz zwischen der Poesie Byrons und der des 18. Jahrhunderts nachzuweisen — „der Unterschied zwischen dem Lachen Byrons und Voltaires ist der, daß Voltaire nicht gelitten hatte" — ist Byron für den weichlichen und halbwegs gläubigen Lamartine noch der gefallene Engel. Lamartines „Fünfter Gesang von Childe Harold", worin er die Byronschen Töne anzuschlagen bestrebt ist, zeigt, inwiefern er die Ähnlichkeit zwischen sich und dem englischen Lord zu finden glaubte, nämlich in der romantisch heroischen Persönlichkeit. Er benützt Byrons Maske, um hinter derselben dem Zweifel und den revolu-

tiönären Sympathien Ausdruck zu geben, die nur schwach in seinen poetischen Meditationen aufblitzen, die er aber bald in seinem eignen Namen aussprechen sollte. Übrigens lockte wahrscheinlich die Erinnerung an Byron sowohl ihn wie Hugo nach dem Orient; letzterer begnügte sich mit dichterischen Fahrten; Lamartine setzte eine großartige Reise in Szene, zu welcher er sich mit fürstlicher Pracht ausrüstete. Lamartine wie Hugo empfingen indes von Byrons letzten Werken, wie auch von seinen letzten Thaten und seinem Tode einen tiefwirkenden politischen Eindruck.

Spuren Byronschen Einflusses finden sich genug bei der Mehrzahl der in jener Zeit debütierenden Dichter; doch war die Originalität dieses jungen produktiven Geschlechts so bedeutend, daß Byrons Zerrissenheit, die als ansteckendes Beispiel überall zu verführen wußte und Nachahmung und Affektation in so manche Litteratur aussäete, von diesen Geistern abprallte. Nur Einer war unter ihnen, in dessen Ohren gerade diese Byronschen Töne wie Grüße von einem verwandten Geiste klangen, und dies war, eigenthümlich genug, der eleganteste und aristokratischste unter ihnen und der ausgeprägteste Pariser von ihnen allzusammen: Alfred de Musset. Die meisten von diesen hervorragenden Individualitäten sind äußerhalb Paris geboren: Victor Hugo und Nodier in Besançon, George Sand in Berry, Balzac in Tours, Gautier in Tarbes, Lamennais in der Bretagne, Sainte-Beuve in Boulogne-sur-Mer; und diese bringen, jeder auf seine Weise, einen kräftigen Fond von Provinzialismus mit, der sich von Byronschem Einfluß nicht durchdringen läßt, obgleich man ihn — übrigens in äußerst verschiedenen Formen — bei George Sand und Th. Gautier verspürt. Mérimée, der in Paris geboren ist, wurde frühzeitig allzustark abgekühlt, um von Byrons poetischem Naturell beeinflußt zu werden, er wurde zumeist aus zweiter Hand, durch Stendhal von dem Negativen in seinem Wesen angezogen. Doch in keinem spiegelt sich Byron so klar wie in jenem bleichen, schlanken Pariser Kind, das all die Schwachheit

und all die auserlesene Anmut besitzt, die sich bei vornehmen Geschlechtern in den letzten Erben vorfinden, mit denen der Stamm ausstirbt. Byron war als echter Engländer im Anfang seines Auftretens Spiritualist gewesen, geistig und melancholisch; das Sinnesleben nimmt nur einen geringen Platz in den Poesien seiner Jugend ein. Erst in seinem Mannesalter, nachdem er Italien besuchte und sich in den romanischen Ländern niederließ, wird seine Dichtung, wie die Goethes in Venedig, sensuell und frech und derb. Umgekehrt bei Musset: er nimmt in seiner Jugend jene Art von brutalem Realismus, der zuweilen in Byrons späterer Poesie hervortritt zum Ausgangspunkt und wird nach und nach mehr geistig in seiner Poesie. Auf seiner Höhe ist er, sowohl als Beobachter wie auch als Erotiker, feiner als Byron, seine Dichtung ist von einer raphaelischen Schönheit, die Byron weder erreicht noch sucht. Er ist der französische, schwächere, anmutigere Byron, wie Heine der deutsche, kleinere, mutwilligere, witzigere Byron, wie Paludan-Müller der dänische, satirische, orthodoxe, loyal-conservative Byron ist. Musset leidet wie ein Jüngling, klagt wie ein Weib; er ist, wie der Bildhauer Auguste Préault ihn einmal nannte, „Fräulein Byron".

Shelley, dessen Name erst viel später nach Frankreich drang, blieb dieser Generation gänzlich unbekannt. Was die Seeschule betrifft, so war Sainte-Beuve, welcher frühzeitig in die englische Sprache eingeweiht und der kritischste Geist von allen war, der einzige, der den Werth dieser naturliebenden und nach Wirklichkeit trachtenden Schule fühlte, der sich etwas von ihrem Wesen aneignete und bemüht war, sie durch einzelne Übersetzungen populär zu machen. Brizeux, der Dichter der Bretagne, erinnert an die Schule, ohne sie jedoch gekannt zu haben.

Von Deutschland aus war der Einfluß weniger stark als von England, und diesem Lande gegenüber ist die freie Behandlung der Eindrücke noch leichter nachweisbar. Man sah Deutschland über-

schattet von den alten teutonischen Eichen; um seine Quellen und Flüsse schwebten Elfen, die weißen Gewänder im taufrischen Grase nachschleifend; in seinen Bergen wohnte das Gnomenvolk, und auf den Gipfeln derselben hielten die Hexen ihren Sabbath. Deutschland war das Land der Walpurgisnachtsträume. Von Goethes Werken wurde nur ein einziges viel gelesen, nämlich Werther, in welchem der exaltierte Ausdruck der Leidenschaft hinriß. Werther erschien wie ein René, weil man ihn — der doch so viel älter war als René — durch die René-Gestalt kennen lernte; und diese Anschauungsweise beraubte ihn seiner Frische und näherte ihn dem Childe-Harold-Typus. Die Figur des Faust nahm einen Druck in gleicher Richtung an; diese mächtige Gestalt, die ganz Europa imponierte, war den Franzosen vollkommen fremd und wurde nie nach ihrem Wesen aufgefaßt. Die französische Poesie hatte sich niemals um die Kämpfe und Leiden des Forschergeistes gedreht. Und dieser deutsche Doktor, der naiv genug ist, den Teufel in einem Pudel zu sehen, sentimental genug, religiöse Gefühle auf Margarethas Schwelle zu hegen, und doch gewissenlos genug, die Verführte zu verlassen und ihren Bruder im unehrlichen Zweikampfe zu töten, war viel zu unfranzösisch, um verstanden zu werden. Was für Einwendungen Männer der klassischen Schule gegen Goethes Faust richteten, erhellt aus den Verteidigungsartikeln. „Wie viele Menschen", heißt es in einem Artikel von Duvergier de Hauranne, „macht nicht schon die bloße Vorstellung von einem Pakt mit dem Teufel gefühllos für die Schönheiten dieses Meisterwerkes! Sie begreifen nicht, daß man eine solche Unwahrscheinlichkeit ungerügt hingehen lassen kann, und doch sahen sie, ohne die geringste Einwendung, seit ihrer Jugendzeit, wie Agamemnon seine Tochter opfert, um günstigen Fahrwind zu bekommen!" An den klassischen Aberglauben war man gewöhnt, aber von dem mittelalterlichen fühlte man sich abgestoßen. Groß war auch die Zahl derer, die Goethes Werke, ohne sie zu lesen, als unzivilisierte Poesie verwarfen. Der stupide An-

greifer der Romantiker, der Sekretär der französischen Akademie, Auger, brachte noch im Jahre 1825 die Mitglieder der Akademie zum Lächeln durch einen Ausfall gegen die Romantiker, „diese Liebhaber der schönen Natur, die gerne den Apollo von Belvedere mit einer ungeheuerlichen Statue des heiligen Christophorus vertauschten und mit größtem Vergnügen Phädra und Iphigenie für Faust und Götz von Berlichingen dahingäben", indem er letztere Titel mit burlesker Betonung wie barbarische Namen aussprach. Die Bewunderung der Romantiker für Faust war indes, wie schon angedeutet, unfruchtbar. Obwohl Gérard de Nerval den ersten Teil des großen Drama zur höchsten Zufriedenheit des alten Goethe übersetzte, und obwohl Delacroix' Gemälde von Faust und Mephistopheles, die durch die Luft reiten, ebenfalls die Bewunderung des alten Dichters und Kenners erregte, läßt sich in der französischen Litteratur jener Zeit nur spärlich (wie bei Quinet) der Einfluß von Goethes Faust nachweisen.

Wiewohl es scheinen könnte, daß Schiller durch seine Berührungspunkte mit Rousseau und seine blühende dramatische Rhetorik den Franzosen leichter zugänglich war als Goethe, so schlug er doch nur in geringem Grade bei dem jüngeren Geschlechte durch. Alle seine dramatischen Werke wurden zwar bearbeitet und aufgeführt, aber dies geschah unmittelbar bevor die eigentliche romantische Schule sich bildete; und die halbromantischen Dichter der Übergangsperiode, die, je nach Lust und Laune, seine Stücke zu regulären Tragödien im herrschenden Geschmack zustutzten, verpfuschten seine Werke, anstatt das Verständnis für dieselben zu erschließen. Aus der „Jungfrau von Orleans" und aus „Don Carlos" fabrizierte Soumet eine „Jeanne d'Arc" und eine „Elisabeth von Frankreich;" „Fiesco" wurde von Ancelot bearbeitet und mißhandelt, „Wallenstein" von Liadières; aber weder die Klassiker noch die Romantiker fühlten eine Befriedigung von dem Resultat, und selbst der strenge Beyle, der sich doch bestrebte, zu den Quellen zu gehen, urteilt, daß Schiller in zu

hohem Grade dem altfranzösischen Geschmack gehuldigt habe, als daß er seinen Landsleuten, die Tragödie, wie ihre Sitten sie verlangten, hätte geben können. Für Schillers wirkliche Größe mangelt ihm vollständig der Blick; er war augenscheinlich des Deutschen viel zu wenig mächtig, um „Wallenstein" verstehen und genießen zu können, und im übrigen ließ er sich, wie so manche Andre unter den Jüngeren, bei seinen Lobpreisungen in so hohem Grade durch die Rücksicht auf das leiten, was die Klassiker am meisten ärgern konnte, daß er Werners „Luther" als dasjenige neuere Drama preist, das Shakespeare am nächsten kommt, und den Verfasser des Stückes einen bei weitem größeren Dichter nennt als Schiller.

Außer Goethe machte unter allen gleichzeitigen Dichtern Deutschlands nur E. Th. A. Hoffmann einen tieferen Eindruck. Ja, für die Franzosen wurde Hoffmann der Deutsche par excellence. Tieck war zu unbestimmt, Novalis zu geheimnisvoll, als daß sie in Frankreich ein Publikum wie z. B. in Dänemark hätten finden können; doch Hoffmann verband mit dem unberechenbar Phantastischen, das für die Franzosen ein vollständig neues poetisches Element war, die scharfe Sicherheit in den Konturen, die ihnen zusagte, und die an ihren Landsmann, den Lothringer Callot, erinnerte. Hoffmanns künstlerischer Muth, der die Caprice bis zum Äußersten durchzuführen wagt, gewann sie ihm. Er war grell, er scheute nicht die stärksten Wirkungen und war in all' seiner Zügellosigkeit kleinlich genau, wie eine bildliche Darstellung der Versuchungen des heiligen Antonius, von Breughel oder Teniers ausgeführt; er kam, im Gegensatz zu Novalis, den Franzosen durch seinen Berliner Rationalismus entgegen, der so verwandt mit dem französischen ist; es war eine Art von Verstandesmethode selbst in seiner Tollheit. Darum hatte er allein unter allen deutschen Dichtern Nachfolger, fast könnte man sagen Schüler, in Frankreich. Schon Charles Nodier verriet, wie wir sahen, sich stark beeinflußt durch Hoffmanns Phantasiestücke; später ist Gérard de Nerval noch in

weit höherem Grade diesem Einfluß unterworfen, und er zeigt sich deutlich in Gautiers Novellen. So originell letztgenannter Dichter überhaupt auch ist, so stand er, der kaum ein deutsches Wort konnte, doch in verschiedenen Perioden seines Lebens unter deutschem Einfluß. Wie seine Jugendnovellen („Romans et Contes“) an Hoffmann erinnern, so erinnert vieles in seinen „Emaux et Camées“ an Heinrich Heine. Außerdem hatte Goethes Westöstlicher Divan ihm in ungewöhnlichem Grade imponiert. Was ihn am meisten bei Goethe anzog, war die künstlerische Unanfechtbarkeit, die in den späteren Lebensjahren des Dichters hervortrat.

VI.

Es waren indes nicht die Eindrücke vom Ausland, die am meisten zu der großen poetischen Renaissance beitrugen; nein, es war die Wiederauffindung, die Entdeckung einer nationalen Größe, deren Vorhandensein niemand geahnt hatte. Wie durch den Beginn der neuen Zeit, als die ersten Statuen aus der Erde gegraben wurden, die sie so lange verborgen hatte, der Stoß zum italienischen Humanismus gegeben war, so wurde der Anstoß zu einer gänzlichen poetischen Revolution in Frankreich vom Jahre 1819 an gegeben, als André Chéniers Poesien aufgefunden, gesammelt und herausgegeben wurden. Es fiel wie Schuppen von den Augen der Zeitgenossen, als diese seelenvollen jonischen Gedichte volle 26 Jahre nach dem Tode ihres Sängers ans Licht gezogen wurden; all' die poetischen Abgötter aus der Kaiserzeit, Delille und all' die Poeten der naturbeschreibenden Lehrgedichte, fielen auf ihr Angesicht und brachen in Stücke. Ein Frühlingshauch von dem alten Hellas, dem wirklichen, eigentlichen Griechenland, drang nach Frankreich und befruchtete die Atmosphäre. Der Alexandriner, der im achtzehnten Jahrhundert so schlaffe und kraftlose, im siebzehnten Jahrhundert so steife und symmetrische Vers, offenbarte geheimnisvolle Harmonien, eine feine, geschmeidige Festigkeit, einen kühnen und sinnlichen Reiz und, da die Cäsur nicht mehr regelmäßig nach dem sechsten Fuße fiel, Gedanken- und Versabsatz nicht mehr stets zusammentrafen, eine Mannigfaltigkeit, die niemand sich hätte träumen lassen. Die Ideen und Gefühle waren modern, doch der Geist, in

welchem sie künstlerisch dargestellt waren, war antik. In dieser Mischung war das bewegende Prinzip verborgen, das eine ganze poetische Evolution derselben Art hervorrufen konnte, wie diejenige, welche Ronsard im sechzehnten Jahrhundert durch einen ähnlichen Ausgangspunkt angebahnt und ins Werk gesetzt hatte. In dieser Poesie begegneten sich der Geist der neuen Zeit und der des Altertums, doch hatten sie sich eine Zusammenkunft weitab von dem Wege gegeben, auf welchem die antike und moderne Poesie im Zeitalter Ludwigs XIV. einander gesucht. Der Name André Chénier verdunkelte mit seinem reinen Glanz all' die anderen Namen der bisher gepriesenen Poeten. Ein Geist war aus dem Grabe erstanden mit den Strahlen des Genies um seine Stirn und mit der Märtyrerglorie um sein Haupt und wies dem jungen Geschlecht den Weg nach dem gelobten Land der neuen Poesie.

André Marie de Chénier, geboren in Konstantinopel (Galata) 1761, war der Sohn einer schönen geistreichen und lebhaften Griechin — ihr Mädchenname war Santi L'Homaka.[1] Sein Vater war der französische Konsul in der Türkei, ein hervorragender Gelehrter. Schon als ganz kleines Kind kam André nach Frankreich und wurde in einer schönen Gegend bei Languedoc erzogen. Er vergaß seine Muttersprache; doch als er in der Schule zu Paris anfing, sie von neuem zu lernen, faßte er sie so behend, daß er sie mit sechzehn Jahren vollständig beherrschte und sich ganz in ihre Litteratur vertiefte. Er war in ihr völlig so heimisch wie in der seines Vaterlandes. Mit zwanzig Jahren trat er in die Armee als „adliger Kadett" (Cadet gentilhomme), eine Art Unterlieutenant, lag mit seinem Regiment in Straßburg in Garnison und benützte seine Freizeit zu philologischen Studien; doch der nüchterne Umgang mit den Offizieren, das Garnisonsleben, das den Geist eher erschlaffte als anregte, nagte an ihm; schon nach Verlauf eines halben

[1] Thiers war ein Enkel (Tochtersohn) ihrer Schwester.

Jahres kehrte er nach Paris zurück; und da sich um diese Zeit eine Krankheit in ihm zu entwickeln begann, deren Heilung ein strenges und ruhiges Leben erforderte, nahm er seinen Abschied. Doch diätische Enthaltsamkeit und Unthätigkeit paßten nur schlecht für einen Jüngling, der mit allen Leidenschaften einer lebhaften Jugend den wissenschaftlichen und künstlerischen Hang eines genialen, rastlosen Geistes verband. Er unternahm mit Freunden eine zweijährige Reise nach der Schweiz und Italien mit einem langen Aufenthalt in Rom. Neue Krankheitsanfälle, die ihn in Neapel ereilten, verhinderten ihn, Griechenland, das eigentliche Ziel der Reise und seiner Sehnsucht, zu erreichen. Als er anfangs 1785 nach Paris zurückkehrte, fand er im Hause seiner Eltern die beste Gesellschaft von Paris versammelt; hier lernte er den Dichter Le Brun, den Maler David, den Chemiker Lavoisier kennen, außerdem noch eine Reihe von Diplomaten und Obrigkeitspersonen, deren Namen die Revolution bekannt machen sollte; er hatte außerhalb des väterlichen Hauses seinen eignen intimen Kreis von hochbegabten jungen Edelleuten, und endlich suchte er, der in diesen Jugendjahren seine Zeit gleichmäßig zwischen Studien und Zerstreuungen teilte, die leichtlebigste und freieste Gesellschaft der damaligen Zeit auf, die aus großen Herren (dem Herzog von Montmorency, dem Fürsten von Czartorisky u. s. w.), vornehmen Damen (der Herzogin von Mailli, der Fürstin von Chalais u. s. w.), Künstlern, Dichtern, Schriftstellern (wie Beaumarchais, Mercier u. s. w.) und endlich aus jungen, schönen Courtisanen (den von André besungenen Glycère, Rose, Amélie) bestand — eine bunte Gesellschaft, deren Leben und Treiben Rétif de la Bretonne beschrieben hat, und die unter dem Fallbeil ausatmete. Zu diesem Zeitpunkt machte André Chénier überdies die Bekanntschaft eines Mannes, den gleiche Liebe zur Freiheit und gleicher Haß gegen jedes Schreckensregiment augenblicklich zu seinem Freunde machte, die des italienischen Dichters Alfieri, der, begleitet von der Gräfin von Albany, sich just damals

in Paris einfand; und gleichzeitig lernte er die Frau kennen, die er unter dem Namen Camilla in zahlreichen Gedichten besang, pries und anklagte, die Geliebte seiner Jugend, Madame de Bonneuil, an die ihn eine stürmische und langwährende Leidenschaft band. Mit vierundzwanzig Jahren hat André oft auf ihrem Landgut zu ihren Füßen gekniet, wenn sie zur Harfe eine Romanze aus damaliger Zeit von der Liebe Schmachten und Wonne sang.

Im Jahre 1787 wurde er zum Gesandtschaftsattaché in London ernannt, wo er sich wegen seiner Isoliertheit und Abhängigkeit in hohem Grade unglücklich fühlte; er erlebte dort den Ausbruch der Revolution, der ihn elektrisierte, und kehrte, voll reicher Zukunftshoffnungen, nach Paris zurück. Das Bewußtsein seiner Dichtergabe war schon früher in ihm erwacht; nun begann er größere dichterische Kompositionen höchst verschiedener Art, doch alle streng antik im Stil, anzulegen und auszuführen. Schon früher hatte die französische Litteratur zweimal zur Antike zurückgegriffen: das erste Mal zu Ronsards Zeit, als man das Altertum mit dem bunten Flitter der italienischen Renaissance ausstattete; das andere Mal zu der Zeit Racines, als man das Altertum mit Hofgepränge und Ceremoniell ausrüstete. André Chénier, in dessen Adern echt griechisches Blut floß, der seine Muttersprache wie französisch las und schrieb und der, vielleicht der einzige im ganzen Land, das alte Hellas weder durch lateinische Brillen noch durch den Puderstaub der Perrücken des 17. Jahrhunderts sah, sprengte ohne Anstrengung, naiv wie ein junger Apollo, die Auffassung von der Antike und dadurch auch die vom Wesen der Poesie, die rings um ihn herrschte. Er verstand, daß die Dichter Griechenlands die Volkssprache geredet und geschrieben hatten, und daß ihre auf Selbstbeschränkung beruhende Formvollkommenheit etwas Grundverschiedenes von dem Respekt für willkürliche, herkömmliche Verbote sei. Er bezeichnet im Verhältnis zum Stil des achtzehnten Jahrhunderts eine ähnliche Reaktion und Erneuerung in der Poesie wie Thorwaldsen in der Bildhauer-

kunst; er war gleichwie Thorwaldsen in zahlreichen Einzelnheiten ein Nachahmer und Benützer der Antike; aber er übertrifft ihn an Gefühlsbewegung, an sinnlicher Wärme und an Pathos.

Vor 1789 zeigt André Chénier sich in seinen Gedichten vornehmlich als Erotiker mit einem Anstrich von Sensualismus, als Elegiker und Idyllendichter. Sein poetisches wie menschliches Wesen entwickelte sich, als die französische Revolution ausbrach und die Luft mit ihrem Donner erfüllte. Er war in dem philosophischen Geist erzogen, der nach Voltaires Wirken in der Geistesaristokratie herrschte; er hatte die Gefühle geteilt, welche ausgezeichnete Franzosen bewogen, die Sache der amerikanischen Freistaaten zu verfechten; nun begrüßte er mit der reinsten Begeisterung die neue Ära der Freiheit, die zu erleben er sich so lange gesehnt. Er faßte die Freiheit als die unbedingte Denk- und Religionsfreiheit auf. Hinlänglich belehrt durch „die achtzehn Jahrhunderte, welche theologische Thorheiten mit Blut gefärbt hatten; ohne Achtung für einen Priesterstand, welchem Bekenntnis er auch angehöre,“ überzeugt, daß die Mitglieder jedes solchen Standes „sich gegen das Glück und die Ruhe der Menschheit verschworen haben,“ will er „das despotische und theokratische Joch zerbrechen.“ Er war unerfahren und edelmütig genug, um das Zustandebringen dieses Resultates für möglich zu halten ohne Bruch mit der strengen Botmäßigkeit der Gesetze.

Im ersten Jahre nach der Revolution widmete er noch der Poesie seine meiste Zeit. Er hatte eine vorübergehende Liebe zu einer jungen schönen Dame gefaßt, Madame Gouy d'Arcy, die er in einer bekannten Elegie verherrlichte; aber bald drängte die Politik alle anderen Beschäftigungen und Leidenschaften in den Hintergrund. Im Jahre 1792 richtete André, der das bevorstehende Schreckensregiment ahnte, in einem Zeitungsartikel einen heftigen Angriff gegen die Jakobiner. Als sein jüngerer Bruder, der bekannte Dichter der Revolutionszeit, Marie-Joseph Chénier, der eine

Rolle im Jakobinerklub spielte, sich verpflichtet fühlte, seine Bundesgenossen zu verteidigen, nahm André mit stolzer Rücksichtslosigkeit den hingeworfenen Handschuh auf. Zwar glückte es den Freunden der Brüder, die feindliche Polemik zwischen ihnen zu einem raschen Abschluß zu bringen, indes dauerte die Spannung noch eine zeitlang fort. Früher waren sie stets innig verbunden gewesen; doch für André, wie für die Römer des Altertums, mußten die Bande des Blutes reißen, wo es eine politische Idee galt. Beim Ausbruch der Revolution hatte sein Bruder ihm die Tragödie „Brutus und Cassius" dediziert; André erklärte sich in seiner Erwiderung auf diese Zueignung mit der Naivetät der damaligen Zeit überzeugt davon, daß der große Brutus sich gerade so ausgedrückt habe wie in diesem Drama; er nannte die Helden des Stückes „edle Mörder, große Tyrannentöter, welche von den Vielsprechern der Gegenwart nicht mehr verstanden werden," kurz — er hatte sich für den Königsmord, wo dieser notwendig sei, ausgesprochen. Aber der Prozeß gegen Ludwig XVI. erregte seine volle Indignation; er beantragte, dem König bei seiner Verteidigung beizustehen; er schrieb eine Reihe Verteidigungseingaben für ihn; und André Chénier war es auch, der, als das Todesurteil gefällt war, die Feder für Ludwig führte und den schönen, würdigen Brief schrieb, in welchem der König die Nationalversammlung um die Erlaubnis ersucht, wegen seines Urteils ans Volk zu appellieren. Es ist (wie Becq de Fouquières bemerkt hat) bezeichnend, daß drei von Europas hervorragendsten Dichtern: André Chénier, Schiller und Alfieri, welche alle in gleichem Grade Gegner des alten Absolutismus waren, und welche alle die Revolution mit Begeisterung begrüßt hatten, 1792 den Plan faßten, König Ludwig zu verteidigen. Marie-Joseph Chénier war ein weniger bedeutender, leichterer Geist, der gerne mit dem Strome schwamm und sich der reichlichen Popularität freute, die sein Talent, das genau zum Zeitgeist paßte, ihm einbrachte. André besaß einen Mut, der bei gegebenem Anlaß sich zu trotzigem Stolz steigern

konnte, und er war aus jenem Metall, aus dem die Geschichte Märtyrer formt. Die offenbare Gefahr machte ihn nur noch kühner in seinen Angriffen gegen die Machthaber, die in seinen Augen Frankreich entehrten. Er veröffentlichte unter seinem vollen Namen eine hohnsprudelnde Ode in Veranlassung des Festes, das die Jakobiner den amnestierten Soldaten des Regimentes Châteauvieux gaben, die mit Recht als niedrige Verbrecher zur Galeere verurteilt worden waren. Und als Marat ermordet war, als 44000 Altäre für den „Freund des Volkes" errichtet wurden, fühlte unter Frankreichs Dichtern André Chénier allein sich angetrieben, Charlotte Corday zu besingen. Damals war dies eine mutigere Handlung als späterhin.

„O herrliches Mädchen! Griechenland würde deinen Mut bewundern, Marmorblock um Marmorblock von der Insel Paros losgehauen haben, um deine Bildsäule neben der des Harmodios und Aristogeiton zu errichten, und Chöre würden an deinem Grabe in heiliger Begeisterung die Nemesis gepriesen haben, die langsam waltende Göttin, welche die Bösen mitten in ihrer Macht ereilt. Doch Frankreich beugt den Hals unter das Fallbeil und hält Gedenkfeste für das geschlachtete Ungeheuer."

Der Aufenthalt in Paris war seit dem Tode des Königs für André unmöglich geworden. Sein Bruder suchte einen Zufluchtsort für ihn in einem entlegenen Häuschen in Versailles. Hier lebte er eine Zeitlang in ruhiger Einsamkeit, arbeitete an seinem großen Gedicht „Hermes", mit dem er sich schon seit zehn Jahren beschäftigt hatte, ohne weiter als zur Ausführung einiger kurzen Bruchstücke zu kommen und schrieb an Fanny (Madame Laurent Lecoulteux), eine junge, in der Nähe wohnhafte Dame, seine letzten Liebesgedichte, die den Stempel eines in André Chéniers Poesien neuen Gefühls tragen: die Melancholie der nicht sinnlichen Liebe. Der seltene Adel und Liebreiz eines ausgezeichneten weiblichen Wesens teilte sich diesen wehmütigen, keuschen Versen mit. Doch

dieser stille Aufenthalt in Versailles war in André Chéniers Leben nur die kurze Stille vor dem Orkan.

Seine Bestrebungen, die Arrestation einer Dame zu verhindern, wozu das revolutionäre Comité Befehl erteilt hatte, brachten ihn selbst ins Gefängnis. In Saint-Lazare wandte er die Zeit dazu an, seine Manuskripte durchzusehen und hier schrieb er einige seiner schönsten Gedichte im größten Stil, wie die zwei berühmten an die Herzogin von Fleury, geb. Coigny („La jeune Captive" und jenes, das in allen Ausgaben den unrichtigen Titel „Mademoiselle de Coigny" führt), sowie das bewunderungswürdige Fragment, das beginnt: „Comme un dernier rayon." Er wurde vor dem Revolutionstribunal als „Feind des Volks" angeklagt und zum Tode verurteilt, weil er „gegen die Freiheit und zur Verteidigung der Tyrannei geschrieben." Tags zuvor hatte er folgende Verse gedichtet:

„Wie ein letzter Sonnenstrahl, ein letzter Lufthauch einen schönen Tag, der zu Ende geht, belebt, so stimm' ich am Fuße des Schafotts noch meine Leier; vielleicht kommt die Reihe bald an mich; vielleicht wird, eh' die Stunde ihre abgemessenen sechzig Schritte auf der blanken Fläche der Scheibe zurückgelegt hat, der Schlaf des Grabes meine Augenlider schließen. Vielleicht wird, eh' die letzte Hälfte des Verses, den ich nun beginne, niedergeschrieben ist, der Sendbote des Todes, der schwarze Werber von Schatten für die Unterwelt, diese langen, dunkeln Korridore mit meinem Namen füllen ....."

Am Abend des 7. Thermidor 1794, am Tage vor Robespierres Sturz, welcher, einen Tag früher eingetroffen, ihn gerettet haben würde, bestieg André Chénier das Schafott. Noch auf dem Karren soll er dem Maler Roucher, der gemeinsam mit ihm den Tod erlitt, mißmutig geantwortet haben: „Ach! ich habe nichts für die Nachwelt gethan"; doch nach anderen Aussagen, soll er auf dem Schafott sich auf die Stirn geschlagen haben mit den Worten: „Pourtant j'avais quelque chose là!"

Obgleich die Prosa-Artikel André Chéniers ungewöhnliche Aufmerksamkeit erweckt hatten, sogar im Ausland — Wieland läßt ihn grüßen, der König von Polen sendet ihm eine Ehrenmedaille — genoß er doch bei Lebzeiten keinen Dichterruhm. Er hatte nicht mehr als zwei seiner Gedichte veröffentlicht: die Hymne an David, hervorgerufen durch die Szene im Ballhause, und die ironische Hymne auf das Regiment Châteauvieux; und von dem Julitag 1794 an, als sein Haupt vom Rumpfe getrennt wurde, war sein Name vergessen und die Erinnerung an ihn entschwunden..

Da begab es sich eines Tages im Jahre 1819, daß Pariser Buchhändler, die im Begriffe standen, Marie-Joseph Chéniers jetzt gänzlich veraltete, dramatische Werke herauszugeben, das Angebot erhielten, den letzten Band mit einer Beilage „Gedichte eines unbekannten Bruders von Chénier" auszufüllen. Sie ersuchten den bekannten Litteraten Henri de Latouche diese Verse durchzusehen, und betroffen von ihrer Schönheit begann dieser Mann nun, nach weiteren Handschriften Andrés Nachfrage zu halten. So brachte er nach und nach ein altes Päckchen, ein kleines gelbes Heft ums andere ans Licht, veranstaltete mit Vorsicht und Geschmack eine Auswahl und bewirkte durch seine Ausgabe eine Revolution des poetischen Bewußtseins in seinem Vaterland. André Chéniers Name flog rings durchs Land, die Jugend in den Provinzen nicht weniger als die von Paris begeisterte sich für die neue poetische Offenbarung (man lese die Schilderung dieses Enthusiasmus in Balzacs Roman „Les deux poètes", der die Einleitung bildet zu „Illusions perdues").

Der längst verstorbene Dichter machte nicht nur all' die Lyrik, die im letzten Menschenalter geschrieben worden war, veraltet und unmöglich, sondern schlug in idealem Sinne selbst Lamartines ungefähr gleichzeitig herausgegebene erste „Poetische Meditationen" rein aus dem Felde. Denn diese Poesie ging nicht wie jene Lamartines in den Wolken oder über den Wolken vor sich, sondern auf der Erde; sie war rein ohne fromm, seelenvoll ohne empfindsam

zu sein; sie hatte keine Beziehung zu dem Unendlichen und Abstrakten, sie war ohne Mystizismus wie auch ohne Irreligiosität.

In André Chéniers ersten Werken trat ein heidnischer Jüngling hervor, der an Apollo und Artemis und insbesondere an Aphrodite glaubt, und stand durch einen Zufall dem Stifter der seraphischen Schule von Angesicht zu Angesicht gegenüber, keineswegs spiritualistisch wie er, sondern epikuräisch im antiken Sinne des Wortes. Die ersten Frauen, die er besang, waren keine geistreichen und schwachbrüstigen Elviren, wie jene Lamartines, sondern warmblütig Liebende oder junge, schöne Courtisanen aus den Tagen Ludwig XVI.; nur wurde seine Sinnlichkeit nie wollüstig, noch weniger frivol im Stile der Zeit. Die Orgie trat, wenn er sie schilderte (wie in der 28. Elegie), wie ein Basrelief aus Griechenlands ältester Zeit hervor. Das junge Weib mit dem aufgelösten Haar war mit einer Keuschheit des Stils ausgeführt, wie eine tanzende griechische Mänade, und bei der nüchternen Klarheit der Darstellung verwandelte sich das Trinkgelage zu einem athenienſischen Bacchanal in parischem Marmor. Dies ganze Leben trug das Gepräge reiner Schönheit und edler Einfachheit. Jenes Häßliche, das Hugo später in die Lyrik einführen sollte, und dessen Anziehungskraft Lamartine zu einem gegebenen Zeitpunkt nicht mehr widerstand, fehlte hier so vollständig, wie Andacht und Mystik.

Aber auch der Mann, wie er aus Andre Chéniers Manneswerken und -Fragmenten sprach, bildet einen lebhaften Gegensatz zu der Lyrik, die 1819 Begeisterung erweckte. Die Frauen, die er in unvergeßlichen Gedichten verherrlichte, waren Heldinnen oder zum Tode Verurteilte aus der Revolutionszeit. Es war ein männliches Pathos in seinen Jamben, das jenes der altgriechischen Jambendichter zurückrief, und in den Bruchstücken seines großen Gedichtes „Hermes" fanden sich Ausdrücke für eine Lebensanschauung, die durch ihre antike Wahrheitsliebe und ihren wissenschaftlichen Ernst den schärfsten Gegensatz zu der romantischen und phantasti-

schen Schwärmerei bei Lamartine bildet. Für André sind die Sterne nicht Blumen auf der Himmelswiese, sie sind schlichtweg Welten, die im Strom des Äthers rollen, er nennt „ihr Gewicht, ihre Formen, ihre Entfernung von einander" und die Gesetze ihrer Anziehungskraft, deren Wirkung er in seiner eignen Seele spürt. Die Vorsehung spricht nicht durch sie zu den Menschen herab, das Gebet steigt nicht von den Menschen zu ihnen empor, sondern die Betrachtung gipfelt in einem mächtigen Eindruck von der Einheit und den geregelten Gesetzen des Weltalles.

André Chéniers Poesie, die so vielfältig der des 19. Jahrhunderts vorgreift — denn sie ist entschieden lyrisch, und das 18. Jahrhundert brachte in Frankreich außer ihm keinen einzigen Lyriker hervor — verleugnet doch nicht den Einfluß von den zwei leitenden Geistern des Jahrhunderts: Rousseau und Voltaire. Von Rousseau stammt das Idyllische bei Chénier, seine Hirtenszenen, die zwar manches von Theokrit entlehnt, aber aus dieser Quelle doch nur geschöpft haben, weil Rousseau auf den Naturzustand zurückgewiesen hatte; von Voltaire stammt die Leidenschaft für die Universalität, die André bewog, seine Inspiration bei Newton zu suchen und mit Lucretius in einem Lehrgedicht über die Natur zu wetteifern.

Vor allem jedoch sind es rein künstlerische, zum Teil sogar rein technische Vorzüge, wodurch André Chénier so befreiend und erneuernd auf die Poesie des nachnächsten Geschlechtes einwirkte. Der Alexandriner war in seinen Gedichten nicht mehr derjenige Racines; er war durch Durchschneiden und Enjambements ein viel geschmeidigerer, freierer, mannigfaltigerer Vers geworden; Cäsuren und Übergänge waren in seinen dithyrambischen Poesien mit noch mehr überraschender Neuheit angewandt, und das Resultat war eine bisher unbekannte lyrische Leidenschaft und lyrischer Flug. Wohl fanden sich bei Lamartine Versuche seiner metrischen Reformen, aber gleichsam unbewußt und ohne die Bestimmtheit und Präcision in der Form, die bei Chénier die Jugend entzückte. Alle Diejenigen,

die auf eine bestimmte und plastische Form Wert zu legen verstanden, schworen zu seinem Namen. Sie teilten unwillkürlich die Schriftsteller der damaligen Zeit in zwei Gruppen, eine, die von Frau von Staël abstammte, der vielsprechenden, vielschreibenden Improvisatrize, die, ohne sonderliche Bekümmerung für die Durchbildung des Ganzen, in Einzelheiten einen Wirbel von Ideen und Worten verschwendete, und die jetzt sich bildende Schule, die, mit André Chénier als Vorbild, die strengste künstlerische Gewissenhaftigkeit als ihr Prinzip aufstellte.

Zu dem rein formellen Fortschritt in André Chéniers Poesien kam ein großer Fortschritt in der Farbenwiedergabe. Man hatte bisher im Verse das unbestimmt abstrakte, übersinnliche oder empfindsame Wort dem konkreten, sinnlichen und malerischen Ausdruck vorgezogen; man hatte z. B. gesagt „der Himmel in seinem Zorn"; André Chénier schrieb: „ein schwarzer, umwölkter Himmel"; man hatte geschrieben: „feine Finger", André Chénier zog vor zu sagen: „weiße, lange Finger". Und zu dieser sinnlichen Klarheit in gewissen Bezeichnungen und Beschreibungen kam die Einführung eines neuen Clair-obscur im Ausdruck, nebst Worten und Wendungen, die durch etwas Rätselhaftes oder Geheimnisvolles oder Phantastisches plötzlich neue Aussichten auf einen weiten Spielraum eröffnete.

Was man, mehr von einem menschlichen als von einem künstlerischen Gesichtspunkt, in dieser schönen Poesie vermißt, ist der Ausdruck für den persönlichen Schmerz. Diese Dichtung ist trotz ihres Feuers und ihres französischen Wesens zu abgemessen, zu attisch. Das Häßliche ist zu systematisch ausgeschlossen, und zu dem Häßlichen, dem Schmutzigen zählte der Dichter echt griechisch seine privaten Leiden, seine persönliche Sorge und Melancholie. Nur durch einige Prosa-Aufzeichnungen und Briefe erfahren wir z. B., wie sehr er seinerzeit unter seiner Abhängigkeit in London litt. Er macht diesem Leiden nicht Luft in seiner Poesie. Wenn er sich früher hie und da von seiner Armuth und dem ihm auf-

erlegten Zwang gedrückt fühlte, so gab er diesem Gefühl nur auf Umwegen Ausdruck in Gedichten wie das Idyll „Die Freiheit" in Theokrits Manier, wo der Hirt seine Flöte zerbricht, den Tanz und Gesang der Mädchen flieht, jeden Trost verwünscht, weil er ein Sklave ist. Nur in dieser Weise umschrieben, gestattete Chénier seinem Kummer, durch seine Dichtung hervorzubrechen.[1]

Es ist unmöglich, einen Begriff von der Natur der Poesien André Chéniers durch eine Übersetzung zu geben, noch weniger durch ein bloßes Referat in Prosa. Sprachkunst, Verskunst, Sprachfarbe gehen verloren. Wenn aber gleichwohl eine eigentümliche Schönheit zurückbleibt, kann der Leser auf den Wert des Originals schließen. Um ein Beispiel zu bringen, will ich in gedrängter Fassung das Gedicht „Der kranke Jüngling" wiedergeben, das, wie Alles bei Chénier, mit fast nichts gemacht ist, und das man doch nie vergißt. Es erinnert in seiner Komposition an die dritte Scene des ersten Aktes von Racines „Phèdre", die ein fernes Vorbild gewesen zu sein scheint.

„Apollo, du rettender Gott, du Gott des Lebens und der heilsamen Pflanzen, habe Mitleid mit meinem Sohn, meinem einzigen Kinde, und mit einer trauernden Mutter, die nur für ihn lebte und ihn nun sterben sehen soll! Du junger Gott, komm seiner Jugend zu Hülfe! Stille das brennende Fieber, das sein schuldfreies Leben in seiner Blüte verzehrt, und ich will mit diesen alten Händen meine Onyxschale zu Füßen deiner Statue aufhängen und jeden Sommer einen weißen Stier auf deinem Altar opfern.

Und du, mein Sohn, bist du beständig ohne Barmherzigkeit? bist du unerbittlich, willst du nicht sprechen? Seit drei Tagen hast

[1] Wenn Sainte-Beuve in seinem Vergleich zwischen André Chénier und Mathurin Régnier das Gedicht „Die Freiheit" auf die Zeit nach dem Aufenthalte in London zurückführt, so beruht dies auf einem chronologischen Irrtum. Die Unwahrscheinlichkeit, daß André vor 1790 in London war, hat Becq de Fouquières nachgewiesen.

du nichts gegessen, drei Nächte nicht geschlafen. Kind, willst du denn sterben? Soll deine weißhaarige Mutter einsam auf der Erde zurückbleiben, soll sie deine Augen schließen und deine Asche mit der deines Vaters vereinigen? Sprich, mein Sohn, welch' ein Schmerz verzehrt dich? Die Sorge, die man verbirgt, ist am härtesten zu tragen.

Mutter, Lebe wohl! Ich sterbe, du hast keinen Sohn mehr. Eine brennende, vergiftete Wunde verzehrt mich; ich atme nur mit Mühe; ich will nicht sprechen. Leb' wohl! .... Das Bette peinigt mich, die Decke drückt mich; Alles beschwert und ermüdet mich. Hilf mir! ich sterbe. O, wende mich nach der anderen Seite! ich vergehe, welche Qual!

Und vergebens reicht sie ihm einen Heiltrank, den ein thessalisches Weib mit Zauberkünsten bereitete. Doch er beginnt zu sprechen. Er entsinnt sich der Ufer des Erymanthos, der Haine mit ihrem Laubwerk, des frischen Windhauches, der das Wasser, das Laub und die Falten des Linnengewandes über der jungen Brust der Mädchen sich heben ließ; er erinnert sich an die Schönheit der leichten, tanzenden Mädchen, endlich an ein göttliches Antlitz. Er spricht verwirrt: diese Arme, diese Blumen, dieses Haar, diese nackten Füße, so weiß und so schön geformt! ich soll sie niemals wiedersehen! Er sieht ein junges Mädchen vor sich, die mit langsamen Schritten nach dem Grab ihrer Mutter geht; er hört ihre liebliche Stimme; er fragt sich, ob sie auch sein Grab besuchen wird.

Und die Mutter erfährt, daß hoffnungslose Liebe ihren Sohn krank gemacht: Doch sag' mir, mein Sohn, was für eine Jungfrau ist's, die du an den Ufern des Erymanthos sahst? Du bist ja reich und du bist ja schön, oder du warst es, ehe der Gram die jungen Blumen deiner Wangen welk machte. Ist es Eglaia, oder die junge Irene mit den langen, lichten Flechten, oder sollt' es die stolze Schönheit sein, deren Namen ich täglich wiederholen höre, auf die

all' die schönen jungen Mädchen eifersüchtig sind, und die, wie man sagt, Mütter und Gattinnen nie ohne Angst in den Tempeln und bei den Festen sehen? Sollte es Daphne sein?

O Götter, halt ein, Mutter, schweige! Sie ist stolz, unbeugsam wie die Unsterblichen, schön und furchtbar. Tausend Liebhaber haben sie angebetet und sie vergebens geliebt; gleich ihnen würde auch ich hochmütig verschmäht worden sein. Nein, laß sie nie erfahren . . . .

Und doch! o Qual und Tod! Meine teure Mutter! Du siehst, in welchem Jammer ich zu Grunde gehe. Geh' und finde sie! Deine Züge, deine Jahre werden sie vielleicht an ihre Mutter erinnern. Nimm diesen Korb und unsre schönsten Früchte, nimm unsern Eros von Elfenbein, nimm unsere Onyxschale aus Korinth; nimm meine jungen Ziegen, nimm mein Herz, nimm mein Leben, leg' all dies ihr zu Füßen; sag' ihr, wer ich bin; daß ich sterbe, daß du keinen Sohn mehr haben wirst; falle dem alten Mann zu Füßen, seufze, bete und rufe Götter, Tempel, Altäre und Göttinnen im Namen des Himmels und des Meeres an — und kehrst du heim, ohne ihren Sinn gebeugt zu haben: dann leb' wohl, Mutter! dann ist mein Leben zu Ende.

Sie bedeckt seine bleiche Stirne mit Küssen und Thränen und eilt fort, zitternd vor Furcht und Alter. Doch bald kommt sie atemlos zurück, schon von ferne hört man ihre Stimme: Mein Sohn, mein teurer Sohn! Du bleibst am Leben. Sie setzt sich an sein Lager. Und ihr folgt lächelnd der alte Mann, und mit ihm kommt die junge Schönheit, errötend, mit gesenkter Stirne, und wirft einen Blick auf das Lager. Der Unglückliche zittert, wie von Sinnen; er will sein Haupt unter der Decke verbergen.

„Freund," sagt sie, „seit drei Tagen sah man dich bei keinem Fest. Was hast du vor? Warum willst du sterben? Du bist krank. Man sagt mir, daß ich dich heilen kann. Lebe und laß uns

zusammen eine Familie ausmachen; laß meinen Vater einen Sohn, deine Mutter eine Tochter haben!"

Es ist unmöglich, einer leidenschaftlichen Situation eine einfachere, effektfreiere Lösung zu geben.

Eine Grundlage dieser Art war es, welche die neue romantische Schule vorfand, um weiter darauf zu bauen: die edelste Einfachheit in der Sprache, die Richtigkeit der Zeichnung, eine griechische Rhythmik in allen Übergängen, die schönen Linien des Basrelief, ungemischte Farben und strenge Form.

VII.

Der Dichter, der am früheſten Chéniers Einwirkung verrät, war einer von den künſtleriſch kühnſten Geiſtern der Schule, einer ihrer urſprünglichen Führer, Alfred de Vigny, als lyriſcher Dichter ein Meiſter ohne Fehl. Keuſch, klar, rein und ſtreng, wie ſie iſt, hat ſeine Poeſie etwas an ſich, was das Bild von dem Segeln eines Schwanes, vom Glanz des Elfenbeins, der Reinheit des Hermelins, auf allen Lippen hervorrief, die eine Bezeichnung dafür ſuchten. Er hat die ſtrenge Kunſt, die nüchterne Farbe, das Knappe und Ungeſuchte, das auch Chénier charakteriſiert. Augenſcheinlich fürchtete er, man könne dieſe Eigenſchaften einem Einfluß Chéniers zuſchreiben. Denn obgleich er keine Gedichtſammlung vor 1819 herausgegeben, hat er doch in einer ſpäteren Ausgabe ſeiner Gedichte eine Anzahl derjenigen, die am deutlichſten das Gepräge von André Chéniers Einfluß zu haben ſcheinen, mit einem früheren Datum verſehen, das ſogar bis zu 1815 zurückgeht. Doch ſelbſt abgeſehen davon, daß einzelne Gedichte von André ſchon damals in Chateaubriands „Le génie du Christianisme“ und als Anhang zu Millevoyes Poeſien veröffentlicht waren, ſpricht alle Wahrſcheinlichkeit dafür, daß Alfred de Vigny trotz ſeines im übrigen ſo ſtrengen Charakters (ganz wie in Dänemark Schack Staffeldt, bei ſeiner ſonſt hervortretenden Charakterreinheit) ſeine Gedichte vordatiert habe, um ſich einen ihm nicht gebührenden Schein unbedingter Originalität zu geben; denn die einzelnen Poeſien, die er vor ſeiner erſten Gedichtſammlung veröffentlichte, ſind weit geringer als diejenigen, welche

die früheste (und eine bei weitem frühere) Jahreszahl tragen, ja so viel unbedeutender, daß er sie sogar später von seinen gesammelten Gedichten ausschloß. André de Chéniers Einfluß auf de Vigny ist somit unbestreitbar; er hat viel von der Eigentümlichkeit des spät entdeckten Meisters in sich aufgenommen, indem er sich zugleich von dem hellenischen Archaismus freimachte, der hemmend auf dessen freien Flug wirkte. Das Gedicht „Die Dryade", das er mit der Anmerkung „Idylle in Theokrits Manier" bezeichnete, ist in Wirklichkeit eine Idylle in der Manier Chéniers. Was de Vigny am schärfsten von Chénier als lyrische Individualität unterscheidet, ist der unbedingte Spiritualismus und das stolze, stoische Gefühl des Alleinstehens. Er zeichnete sein Idealbild in Gedichten wie „Moïse", „La colère de Samson" und „La mort du loup". Er ist ganz er selbst in Moses' schmerzlichem Ausruf:

O Seigneur, j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez moi m'endormir du sommeil de la terre!

Ich glaube, die Klage seines tief verwundeten Selbstgefühls in Samsons Zorn über Dalilas Falschheit zu hören. (Seine Dalila hieß Marie Dorval, die große Schauspielerin.) Dreimal schon hat er ihr vergeben; dennoch zeigt sie sich mehr beschämt als verwundert darüber, gleichzeitig sich entdeckt und vergeben zu sehen:

Car la bonté de l'Homme est forte et sa douceur
Écrase, en l'absolvant, l'être faible et menteur.

Und ich lese zugleich seinen Stoicismus und eine Verteidigung seiner Unproduktivität heraus aus den Worten im Gedicht vom Wolfe, der stirbt, ohne einen Schrei auszustoßen:

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.

Mag immerhin etwas erzwungene Steifheit in dieser seiner Haltung sein, so hat er dieselbe doch aus Stolz angenommen, aus geistigem Adel, in dem Bedürfnis, der Reinheit und Strenge seiner Gesinnung ein Denkmal in seinen Versen zu setzen.

Der Dichter, der die wesentliche Weiterentwickelung von Chéniers lyrischem Stil unternahm, war als Geist ganz verschiedenartig sowohl von ihm wie von de Vigny, schwellend berauscht von Selbstvertrauen. Victor Hugo stand in der glücklichen Zeit, da die Morgenröte seine dreiundzwanzig Jahre umstrahlte. Er hat in einem Gedicht (A Mademoiselle J. in „Les chants du Crépuscule“ die Siegesgewißheit, mit der er als lyrischer Dichter ins Leben hinaus trat, selbst geschildert:

„Damals sagte ich zu den Sternen: „O mein Stern, du birgst dich vergebens hinter einem Schleier, ich weiß wohl, daß du dort oben strahlst;“ und zum Flusse: „Du bist der Ruhm; aber sieh, ich komme, und jeder meiner Tage ist eine Welle deines Stromes.“ Ich sagte zum Walde: „Du dunkler Wald! gleich dir hab' ich Melodien und Stimmen ohne Zahl,“ und zum Adler: „Sieh meine Stirne!“ und den leeren Bechern rief ich zu: „Ich bin voll von brennenden Ideen, in denen die Seelen sich berauschen sollen.“... Und während ich auf alles um mich her lauschte, trunken von Blumenduft und Harmonien, hörte ich den Gesang der ganzen Natur in dem Aufruhr und Tumult meiner Sinne ..... Die Erde rief mir zu: Dichter! und der Himmel antwortete von oben: Prophet! Geh, sprich, lehre und segne! Fülle die Urne mit deinen mächtigen Gedanken, gieße sie aus über Thäler und Berge, gieße sie ins Nest der Schwalbe und in den Horst des Adlers!“

Victor Hugo bemächtigte sich jenes Verses, den André Chénier geschaffen, dieses durchsichtigen Organs der reinen Schönheit, und unter seiner Behandlung strahlte derselbe in allen Regenbogenfarben. Seltsamerweise war es diesmal wieder Griechenland, woher die Inspiration kam, aber diesmal das neue Griechenland. Unter dem Eindruck des griechischen Freiheitskrieges begann Hugo seine „Die Orientalen“. Doch wie verschieden die Sprachbehandlung! Die Worte malten; sie leuchteten, „vergoldet von einem Sonnenstrahl“

wie die schöne Jüdin in den Gedichten; die Worte sangen, als hätten sie ein heimliches Accompagnement von türkischer Musik.

Es war Goethe, der den Orient dichterisch entdeckt hatte. Doch dies Morgenland in „Westöstlicher Divan" war der Zufluchtsort des Greises. Er erfaßte das Ruhende, das Beschauende in der orientalischen Lebensbetrachtung und flocht deutsche Lieder hinein. Rückert, der große Sprachkünstler, folgte später dieser Spur. Nach Goethes Orient kam jener Oehlenschlägers in „Aladdin". Es war der Orient des Kindes, des Märchenbuches, aus Tausend und eine Nacht, halb persisch und halb kopenhagenisch. Es war der Traum von Geistern, die in Lampen und Ringe gebannt, von Diamanten und Saphiren, gleich scheffelweise gemessen — die unumschränkte Herrlichkeit der Phantasie, Alles gruppiert um ein paar unvergängliche poetische Typen. Dann folgte Byrons Orient — eine große Dekoration für die Leidenschaft in ihrer Rücksichtslosigkeit und Schwermut. Aber Hugos Orient war noch etwas ganz anderes: es war das bunte, barbarische Morgenland in der Ferne, das Land des Lichtes und der Farben.

Sultane und Muftis, Derwische und Kalifen, Hetmans und Klephten — liebliche Klänge in seinen Ohren, liebliche Bilder vor seinem Auge! Die Zeit gleichgültig — Altertum oder Mittelalter oder Gegenwart; die Rasse gleichgültig, hebräisch, maurisch oder türkisch; der Ort gleichgültig, Sodom und Gomorrha, Granada, Navarino; der Glaube gleichgültig: „Niemand", heißt es in der Vorrede, „hat das Recht, den Dichter zu fragen, ob er an Gott oder an Götter, an Pluto oder an Satan oder an Nichts glaube." Er will malen. Er ist besessen von einem Genius, der ihm nicht Ruhe läßt, bis der Orient, wie er ihn fühlt, auf dem Papiere steht.

Wie kam er dazu? — Ein sorgfältiges Studium seiner morgenländischen Gedichte belehrte mich darüber. Sie entstanden ja nicht in der Ordnung, in welcher sie in der Sammlung auf einander folgen. Das zuerst geschriebene Stück ist Nr. 23 „Die

eroberte Stadt" (vom Jahre 1824); dann folgen in den Jahren 1826 und 1827 andere Gedichte, welche Stoffe aus dem Freiheitskriege behandeln, und erst 1828 hat die Phantasie des Dichters ernstlich Blut getrunken. Der Gesichtskreis erweitert sich, all die Elemente, die durch nahe oder ferne Ideenverbindung sich um den Türkenkrieg krystallisieren, kommen hinzu.

Betrachten wir das kleine Gedicht „Die eroberte Stadt", das der Gemütsbewegung über Griechenlands Martyrium entsprang, so ist die Übereinstimmung mit dem Ausgangspunkt der französisch-romantischen Malerkunst auffallend. Im Jahre 1824 hatte Eugène Delacroix sein berühmtes Gemälde „Die Niedermetzelung auf Skios" ausgestellt, diese Schreckensszene, so gänzlich bar der hergebrachten poetischen Gerechtigkeit, so tief gefühlt, so frei und kräftig gemalt, so flammend in Farbenglut. Ein Jahr danach schreibt Hugo seine kleine Dichtung. Sie scheint der unterthänige Bericht eines treuen Sklaven, mit über der Brust gekreuzten Händen vorgetragen:

„O König! Das Feuer verzehrt und leuchtet, wie du befahlst; es erstickt den Schrei der Bevölkerung; .... Weiber und Männer, Väter und Söhne fallen unter dem Schwert; die Raben umkreisen die Stadt. Die Mütter klagten, die Jungfrauen zitterten, weinten und wurden geschändet; wir banden sie aufs Pferd und ließen sie aus den Zelten schleppen, noch lebend, aber braun und blau von Schlägen und Liebkosungen .... Die kleinen Kinder haben wir an den Steinen zerschmettert; diejenigen, die noch leben, bekommen ihren Rest. Dein Volk, o König, küßt den Staub unter den Sandalen, die ein Goldring um deinen edeln Fuß hält."

Dies ist der allererste Ton, den Hugo in diesen Gedichten anschlägt; er ist scharf und grell, aber so ganz gut ist das Gedicht nicht, denn es ist nicht durchaus wahr. So hat jener Sklave nicht gesprochen; man fühlt in dem Rapport die persönliche Indignation des Dichters durch. Die Gedichte, die nun folgen, „Die Häupter auf dem Serail", „Enthusiasmus" und „Navarino" tragen äußer-

lich Zeugnis von der ursprünglichen, neugriechischen Inspiration, aus der „Die Orientalen" hervorgingen. Doch nun macht der Dichter einen großen künstlerischen Fortschritt, er schwingt sich hinüber auf den Standpunkt der Türken, dichtet sich in ihren Sinn hinein.

„Der Kummer des Pascha" ist der erste, halb ironische Versuch. Derwische und Bombardiere, Odalisken und Sklaven, alle suchen, Jedes von seinem Gesichtspunkt aus, zu ergründen, was wohl die Ursache sein mag, daß der Pascha stumm und träumend mit nassen Augen in seinem Zelte sitzt. Aber der Grund ist nicht der, den sie vermuten, weder daß die Favoritin untreu, noch daß ein Haupt im Sack des Fellah fehlt. Nein, sein Lieblingstiger aus Nubien ist todt. — Dies ist vorläufig nur ein Anlauf. Der Dichter ist noch nicht ganz über sich selbst hinaus, noch nicht ganz außerhalb seines Wesens als Privatpersönlichkeit; man spürt ihn in einem schwachen Spott, der das Bild stört und auflöst. Dann folgt das Gedicht „Türkischer Marsch", und wir sind ganz im Orient.

Die meisterlichen Strophen sind in den Refrain eingefaßt: „Mein Dolch trieft von geronnenem Blut und meine Axt hängt an meinem Sattelknopf;" doch sonst ist der Inhalt nicht wild, er ist ernst, voll von türkischer Pietät, der Gedankengang völlig bestimmt durch einen Ehrbegriff, der nicht weniger maßgebend ist, wenn er auch anderer Art ist, als der unsrige.

Der Marsch beginnt: „Ich liebe nur den echten Soldaten, Belials Schrecken. Sein weiter Turban macht seine Stirne doppelt streng. Er küßt ehrerbietig den Bart seines Vaters und liebt wie ein Sohn seinen alten Säbel." Ferner heißt es: „Der, welcher gerne mit Weibern schwätzt; der, welcher bei einem Trinkgelage die Stammtafel eines schönen Rosses nicht nennen kann; der, welcher auf seidenen Divanen ruht, vor der Sonne bange ist, der lesen kann und aus Skrupel all den Cypernwein den Christen überläßt

— der ist ein feiger Hund und kein Soldat: ihn sieht man niemals, wenn die Schlacht losgeht, aufgerichtet in den breiten Steigbügeln, mit dem Säbel in der Hand sein Pferd in den dichten Schwarm hineinspornen." Hier ist nichts mehr von einer griechischen Stimmung oder einer europäischen Ironie über türkische Barbarei; hier ist der Dichter ganz und gar Dramatiker geworden innerhalb des türkischen Gebietes, hier ist die wahrhafte Brutalität in der Lokalfarbe, die kein nordischer Dichter bei solchen Stoffen je erreichte; hier ist die rechte männliche Barschheit im Ton.

Dies ist nicht Gefühlspoesie, es sind Töne in Dur, und ein Dur-Klang geht durch alle diese Gedichte, selbst wo das Weib und die Liebe ihre Rhythmen in diese wilden und rauhen eingeschlungen haben. Es sind grausame, herzlose Frauengestalten, wie die jüdische Sultanin, die immer neue Köpfe ihrer Nebenbuhlerinnen fordert, und es sind feine und musikalische Evatöchter, wie jene Gefangene, „La captive", die sich heim nach ihrem Lande sehnt, aber doch ein gewisses Behagen dabei fühlt, den Blick über Smyrnas Feenpaläste hingleiten zu lassen und Sommer und Winter, bei Tage und wenn der Vollmond aufs Meer scheint, die laue Luft des Orients einzuatmen. Hier findet sich eine so reizende Frauengestalt wie jene, die in „Das Lebewohl der arabischen Wirtin" auftritt: die Liebe, die darin zu Worte kommt, ist wehmütig in dem Gefühl, nicht Erwiderung zu finden, unterdrückt und keusch; es ist eine Mischung von schwesterlicher Fürsorge, kindlichem Aberglauben und unterwürfiger Anbetung, die sich mit edlem Stolz und plastischer Anmut offenbart.

Von dem Augenblick an, als der Dichter sich von dem Lager der Griechen demjenigen der Gegner zuwandte, läßt er seiner Phantasie freien Lauf. Von den Bildern türkischer Grausamkeit gleitet sie über zur Ausmalung türkischen Aberglaubens (Les Djinns — ein metrisches Wunder, wo das Herannahen der wilden Jagd, ihr Hindonnern über die Häupter der schreckgelähmten Bewohner und

ihr allmähliches Entfernen durch das langsame Steigen des Gedichtes von der zweisilbigen bis zur zehnsilbigen Strophe und dann wieder durch das Zurücksinken zur zweisilbigen Strophe gemalt wird). Vom türkischen Serail-Leben gleitet die Einbildungskraft zu dem Zeltlager der freien Beduinen in der Wüste; von der Wüste, wie sie heutzutage ist, zu der Wüste, wie sie war, als Bonaparte sie mit den Schwingen seiner Adler überschattete.

Ungeheuere Flächen von Sand und Wasser, die Ordnung und Bewegung großer Truppenmassen, die Architektur ganzer Städte, ihre Belagerung und die Sturmläufe dagegen zeigen sich vor Hugos Dichterauge, und durch eine naheliegende Ideen-Assoziation entsteht in einem gegebenen Augenblick das Bild riesiger Untergangsszenen aus der biblischen Vorzeit. Dort fand Hugo den prachtvollsten, seiner Persönlichkeit am meisten verwandten Stoff. Seine Phantasie war stets vornehmlich auf das Ungeheuere angelegt; Pegasus ist in buchstäblichem Sinne immer ein schönes Monstrum; aber sein Pegasus ist es in geistigem Sinne.

Er schreibt das Gedicht „Der Feuerregen vom Himmel", das erste der Sammlung, der Entstehung nach das letzte. Wir sehen das schwarze, fürchterliche Gewölk über den Himmel jagen. Woher kommt es? Wohin geht es? Niemand weiß es. Es fährt über das Meer und fragt den Herrn, ob es die Flut mit seinem Feuer austrocknen soll. Nein, antwortet der Herr, und unter seinem Atem verfolgt es seine Bahn. Über den lieblichen Golf des mittelländischen Meeres, über Ägyptens blondes Kornland gleitet die Wolke, aber der Herr giebt ihr noch kein Zeichen, stillzustehen. Über die Wüste fliegt sie, über die Ruinen des alten Babylon. Sie fragt: Ist es hier? Doch sie muß weiter fort. So erreicht sie zur Nachtzeit den Zenith über den zwei Schwesterstädten Sodom und Gomorrha, wo Alles unter Schwelgerei, in Genuß und Wollust eingeschlummert ist. Und auf den Wink des Herrn zerreißt die Wolke und öffnet ihren Flammenschlund. Ein Schauer fällt her-

nieder: Funken, Schwefelströme, Feuerregen, bis Achat und Porphyr und Abgötter und Marmorriesen wie Wachs schmelzen und die Flammen alles Lebendige in den Häusern und auf den Straßen umzüngeln und verbrennen. Da streckt gegen Morgen die alte Ruine von Babel ihr Haupt über den Bergrücken hervor, um den Schluß dieses Schauspiels zu genießen. Sie kennt es; auch sie hat einmal die Liebe, welche züchtigt, empfunden.

Dies ist, wie gesagt, keine Moll-Poesie, und Beschuldigungen der Kälte blieben nicht aus, so ungerechtfertigt sie auch waren; aber all dies ist geschaut, all dies ist gemalt mit einem Pinsel, erinnernd an jene Tanne, die Heine aus Norwegens Wäldern reißen und in des Ätna glühenden Schlund tauchen wollte, um damit den Namen seiner Geliebten an die dunkle Himmelsdecke zu schreiben. Diese „Orientalen" wurden das Prototyp für die romantische Lyrik. Der Dichter wagte hier, das Schmerzlichste, ja das Häßliche, Entsetzliche anzufassen (το δεινον, wie die Griechen sagten) und es in seine Lyrik aufzunehmen in dem Vertrauen, daß seine dichterische Kraft wohl imstande sei, dies Alles mit Poesie zu durchdringen, all diese Schatten durchsichtig erstehen und all diese dunkeln Punkte in einem poetischen Lichtmeer aufgehen zu lassen. Er schrieb einmal ein Gedicht über den Erdball, das sich auf diese seine Lyrik anwenden läßt; er schildert den dürren, steinigen, kärglichen Erdboden, der nur widerstrebend dem Menschen Brot gibt; hier glühende Wüsten, dort oben Polar-Eis; Städte, welche die drei Jungfrauen Barmherzigkeit, Frieden, Vertrauen händeringend verlassen; den Tod, ein Gespenst ohne Augen, das gerne die Besten zuerst hinrafft; Meere, wo Schiffe nachts zu Grunde gehen, Länder, wo der Krieg brüllend seine Fackeln schwingt und Völkerschaften rasend sich auf einander stürzen, und — schließt er — all dies ist ein Stern am Himmel.

VIII.

Kaum hatte Hugo „Die Orientalen" vollendet, als er eine Gedichtsammlung begann, welche den vollständigsten Gegensatz zu ihnen bildet. „Die Herbstblätter" (Les feuilles d'automne) eroberten der Lyrik ein neues Erdreich, einen Umkreis, der ebenso persönlich war, wie jener der „Orientalen" unpersönlich gewesen.

Hugo war, erst zwanzig Jahre alt, schon vermählt. Er führte das Mädchen, das er liebte, Adèle Foucher, heim, auf Grund der unbedeutenden Summe, die ihm im selben Jahre von Ludwig XVIII. als jährliche Pension bewilligt worden war; die Mitgift, die seine Frau ihm zubrachte, bestand in 2000 Francs. Das junge Paar führte also ein spärliches Leben in den Jahren, die verflossen, bis Hugos Feder — ungefähr nachdem die Hernani-Schlacht gewonnen war — begann, Hunderttausende einzubringen, die bald zu Millionen anwuchsen; aber in dem dürftigen Heim wohnte das Glück, und als Hugo, fünfundzwanzig Jahre alt, als poetischer Revolutionär auftrat, war er längst Familienvater mit einer Schaar kleiner Schreihälse um sich.

Die Herbstblätter brachten Gedanken und Bilder aus seiner Häuslichkeit. Es waren Erinnerungen aus seiner Kinderzeit und an teure Verstorbene, Erinnerungen an die Zärtlichkeit seiner Mutter, an die kriegerische Erscheinung des Vaters, an Napoleon, den er in seiner Kindheit an der Seite des Vaters gesehen. Er erschließt sein Herz vor nahestehenden Freunden, beichtet ihnen seine Schwermut und seine Zweifel unter dem harten Kampf des Lebens.

Einzelne, unvergleichliche Liebesgedichte. Er findet seine ersten Liebesbriefe wieder und liest sie mit Wehmut, indem er die entschwundene Frische der ersten Jugend vermißt. Er besingt sein junges Weib, sie, zu der er gesagt: „Immer!“ und die ihm geantwortet: „Überall!“ Er malt die Poesie seines Hauses. Dies war eine Seite des Lebens, welche die größten Dichter der Welt fast alle liegen gelassen hatten. Shakespeare hatte keine Häuslichkeit, und sein Verhältnis zu seiner Frau ist kaum der Besprechung wert. Schiller und Goethe schrieben nur wenige Gedichte an ihre Frauen und keines über ihr häusliches Leben; was Byron für passend fand, der Welt von diesen Verhältnissen mitzuteilen, war nur wenig erbaulich. Oehlenschläger, dessen persönliche und litterarische Stellung im übrigen so viele Parallelen mit derjenigen Hugos darbietet, hatte nicht recht vermocht, diese Lebenssphäre zur Poesie zu erheben; sein Verhältnis zu seiner Gattin ist in den Gedichten mehr ehrlich als durchaus ritterlich und in Beziehung auf seine Kinder zeigen seine Verse einen Anflug von Vatereitelkeit; er spricht darin von ihnen ungefähr so, wie königliche Personen in öffentlichen Äußerungen von den ihrigen sprechen; man fühlt, daß er sie als Wesen betrachtet, deren Wohlfahrt Allen am Herzen liegen muß. Victor Hugo hat es verstanden, sich von solchen Schwächen freizuhalten.

Durch Hugos Gedichte zieht sich, ausgestattet mit der höchsten Schönheit, das Bild der jungen Mutter, gefolgt von ihren vier Kindern, von denen das kleinste noch mit unsicheren Schritten trippelt.

„Wenn du je einer Frau begegnest, deren Stirne rein, deren Gang ruhig ist, deren Augen milde sind, die ihre Kinder an der Hand führt und, wenn sie einen armen Bettler auf ihrem Wege trifft, ein Almosen in das Händchen des kleinsten Kindes legt.... oder — wenn sich Schmähreden über einen Namen ergießen, und du siehst ein Weib stumm und zweifelnd zuhören und hörst sie sagen: Laßt uns mit unserm Urteil warten! wen von uns könnte

man nicht verleumden! O, wer du auch seiest, segne sie! Sie ists, die Schwester meiner Seele, meine Hoffnung, mein Schatz, meine Zuflucht."

Und ferner klingt durch diese Gedichte ein Summen und ein Klingen wie von Kinderjubel und Vogelgezwitscher. Das Kind springt in die Stube — und die finsterste Stirne, selbst die bösesten Gesichter klären sich auf; das Kind mischt seine Fragen in das ernste Gespräch und unter Lächeln hält man plötzlich inne; es öffnet seine junge Seele allen Eindrücken und bietet Fremden und Bekannten das Mäulchen zum Kuß.

„Laßt die Kinder bleiben! jagt sie nicht aus dem Arbeitszimmer des Dichters, laßt sie nur lachen und singen und ihren kindlichen Lärm einmischen in den Chor der innern Stimmen, während der Schreibende an seinem Pulte träumt. Ihr Hauch jagt die bunten Seifenblasen seiner Träume nicht in die Flucht. Glaubt ihr, mir wird bange, wenn ich mitten unter meinen Gesichten von Blut und Brand diese lichten Köpfchen an mir vorbeigleiten sehe, oder daß die Verse wie ein Vogelschwarm vor spielenden Kindern die Flucht ergreifen? Nein, nein! Kein Bild wird durch sie verscheucht. Das goldene morgenländische Gedicht breitet in ihrer Nähe noch reicher seine gemalten und ziselierten Blumen aus, die Ballade wird frischer, die beflügelten Strophen der Ode steigen mit noch feurigerem Atemzug zum Himmel."

Eine traurige Begebenheit gab dem Dichter in seinen reiferen Jahren Veranlassung, sich zu jener früheren Zeit im Kreise seiner Kleinen zurückzuwenden: der plötzliche Tod seiner ältesten Tochter im Jahre 1843. Im Februar desselben Jahres hatte sie sich vermählt; im September verunglückte sie bei einer Kahnfahrt auf der Seine. Ihr Mann, Charles Vacquérie, stürzte sich ihr nach, und da alle Versuche, sie zu retten, sich als vergeblich erwiesen, suchte und fand auch er den Tod in den Wellen. Die ganze Gruppe von Gedichten, die in „Les Contemplations" mit dem Verse eingeleitet

sind: „O, ich war wie von Sinnen im ersten Augenblick!“ müssen im Zusammenhang mit den Herbstblättern gelesen werden.

Hier kommen kleine Scenen vor, die in all' ihrer Einfachheit ebenso trefflich gemalt wie tief empfunden sind:

„Sie hatte in früher Kindheit die Gewohnheit, jeden Morgen ein wenig in meine Stube hereinzukommen. Ich wartete auf sie, wie man auf einen Sonnenstrahl hofft. Sie trat herein und sagte: Guten Morgen, Väterchen! nahm meine Feder, schlug meine Bücher auf, setzte sich an mein Bett, warf meine Papiere durcheinander und lachte — und plötzlich war sie davon, wie ein Vogel fortfliegt. Dann nahm ich, etwas weniger müd' in meinem Kopfe, meine unterbrochene Arbeit wieder vor; und während ich schrieb, fand ich oft in meinen Manuskripten wunderliche Arabesken, die sie gezeichnet, und manch weißes Blatt, das sie zerknittert hatte, und — ich weiß nicht, wie es zuging — auf solch' ein verknittertes Blatt kamen oft meine schönsten Verse zu stehen.“

So ungekünstelt ist die Darstellung, daß selbst in der Prosa-Übersetzung etwas von der eigentümlichen Poesie bewahrt ist. Oder man lese folgende Bruchstücke:

„Als sie noch ganz klein war und ihre jüngere Schwester ein winziges Kind, hörte ich auf dem Land, wo wir wohnten, sie morgens immer ganz sachte unter meinem Fenster spielen. Sie lief im Tau herum, ohne Lärm zu machen, aus Besorgnis, mich zu wecken, und ich — wagte nicht, das Fenster zu öffnen, aus Besorgnis, sie zu verscheuchen. — Ihre Brüder lachten, der Morgen war rein und klar, Alles sang unter dem frischen Laubdach, meine Familie mit der Natur und die Vögel um die Wette mit meinen Kindern. Ich hustete, es wurde still und feierlich, und sie stieg mit kleinen Schritten die Treppe hinauf zu mir und sagte mit einer sehr wichtigen Miene: Ich hieß die Kinder drunten bleiben .... Abends sagte sie als die Älteste: Vater, komm, wir bringen dir einen Stuhl; erzähl' uns eine Geschichte — gelt? und ich sah alle

diese paradiesischen Blicke vor Erwartung strahlen. So stiftete ich denn Mord und Blutbäder an, machte die Schatten an der Decke zu Helden meiner Romane, und beständig lachten diese vier unschuldigen Gesichter, wie man in jenem Alter lacht, wenn man hört, wie große, ungeheuer dumme Riesen von kleinen, ungeheuer klugen Zwergen überwunden werden; und während ich erzählte, saß die Mutter träumend und sah zu, wie sie ihr helles Gelächter aufschlugen, und der Großvater, der in seinem Winkel saß, richtete zuweilen den Blick nach ihnen hin, und ich selbst sah durch die dunkle Scheibe ein Stück Himmel sich öffnen."

Durch das Abendgebet des Kindes, das berühmte „Gebet für Alle", nicht nur für Vater und Mutter, sondern auch für die Armen, die Verlassenen, die Schlechten, erweitert der Begriff von der Familie sich zur ganzen großen Menschenfamilie. Hier in „Les feuilles d'automne" hat die Menschlichkeit, wie in „Die Orientalen" die Unmenschlichkeit, ihren poetischen Ausdruck gefunden.

Wenn der Dichter allein sitzt und seine Phantasie über die schiefe Ebene des Traumes hingleiten läßt, so denkt er zuerst an seine Lieben, sieht seine Freunde, einen nach dem anderen, dann seine näheren und ferneren Bekannten, danach auch die Unbekannten, endlich die ganze Menschheit und lebende wie ausgestorbene Städte samt ihrer Bevölkerung, bis sein Blick sich verliert im Hinausstarren über das doppelte Meer der Zeit und des Raumes, des Endlosen und des Bodenlosen — des Endlosen, das ewig hinabrollt in das Bodenlose. Jenes Unendliche, das Hugos großer Vorgänger, André Chénier, verschmähte, jenes religiöse Gefühl, das sich bei diesem, dem Kinde des achtzehnten Jahrhunderts, nicht regte, tritt, geläutert vom Aberglauben der Reaktionszeit, bei Hugo von neuem in seine Rechte.

Der Dichter besteigt eine Anhöhe des Strandes und hört von da aus eine doppelte Musik: eine vom Meer und eine vom Lande. Jede Welle hat ihr Murmeln, jeder einzelne Mensch seine Stimme,

seinen Seufzer, seinen Schrei; und die Stimmen der Menschen und der Wellen verschmelzen zusammen zu zwei ungeheuren, ergreifenden Chören: dem Gesang der Natur und der Klage der Menschheit.

Hier tritt uns die Unendlichkeit nicht mehr als das bloß Monströse entgegen, wie sie hie und da in „Die Orientalen" erscheint, sondern wie ein Meer, wo zu scheitern es natürlich und (nach Leopardis bekanntem Ausspruch) süß für den Gedanken ist.

Die Gedichtsammlung, die nun folgte, „Le chants du crépuscule" (Dämmerungslieder) ist, verschieden von den vorausgegangenen, nicht mehr dem häuslichen Leben gewidmet, sondern überwiegend politisch. Sie führt, so zu sagen, ein Tagebuch über die politischen Begebenheiten der letzten Jahre. Bekanntlich erlitt Victor Hugos politische Überzeugung viele Modifikationen — er begann damit, dem legitimen Königtum zu huldigen, und endete damit, an die soziale Republik zu glauben — doch wie stark seine Entwickelung gewesen, niemals fehlte ihr die Konsequenz. Von seiner Mutter, einer warmherzigen Bretagnerin, war er in legitimistischem Geist erzogen, von seinem Vater, einem General unter dem Kaiserreich, in bonapartistischer Richtung beeinflußt worden, und daher rührt es, daß der Ultra-Royalismus seiner ersten Jugend schnell von der Bewunderung für Napoleon abgelöst wurde, der im Lauf der Jahre eine mythische Gestalt geworden war. Von 1830 an ist Victor Hugo ein Anhänger der Zukunftsrepublik; in Vorbereitung hierzu stützte er das konstitutionelle Königtum, ja, ließ sich sogar von Louis Philipp zum Pair von Frankreich ernennen und nahm später die Hilfe des Königs an, als man auf Grund einer seinerzeit vielbesprochenen Liebesgeschichte ihn aus der Pairskammer ausstoßen wollte. Zu dem Zeitpunkt, bei dem wir stehen, kann er zunächst als loyal oppositionell bezeichnet werden. Seine Gedichte verherrlichen die Julitage und ihre Märtyrer und äußern Entrüstung über die Weigerung der Deputiertenkammer, Napoleons Leiche nach Frankreich zurückzuführen — ein Vorschlag,

gegen den das Königshaus nichts einzuwenden hatte, und der späterhin, wie bekannt, von dem Prinzen von Joinville verwirklicht wurde. Das Gedicht gegen Deutz, welcher die Herzogin von Berry für Geld an die Regierung Ludwig Philipps auslieferte (A l'homme qui a livré une femme), trifft jedoch indirekt nicht nur Thiers, sondern den König selbst.

Übrigens ist dies eine nicht auf politische, sondern auf soziale Sympathien begründete Opposition. Die Enttäuschungen des Proletariats über die geringe Ausbeute, welche die Julirevolution ihm gebracht, der dumpfe Haß gegen die Wohlhabenden, der in den Massen gährte, kommt besonders in dem Gedicht „Sur le bal de l'hôtel de ville" zu Worte, das jenes meisterliche Bild von der weiblichen Straßenbevölkerung giebt, die, schön geschmückt, halbnackt ebenso wie die Damen, welche zum Ball kommen, „mit Blumen im Haar, den Schmutz der Gossen an ihren Füßen und den Haß im Herzen," sich als Zuschauer um die heranfahrenden Wagen sammelt.

Unbestimmte Angst und Unruhe, mahnende Worte an die Könige Europas, sich bei Zeiten Freunde unter dem Volke zu erwerben, verraten, daß der Dichter die Hand am Puls der Zeit hat.

In welch' lebendiger Beziehung zur Zeit die Dichtung Hugos stand, beweist kein Umstand besser als der, daß das Julikönigtum die Aufführung seiner Dramen ebenso hartnäckig verbot, wie die Restauration es gethan. Zwar war Hernani zur Aufführung gelangt, weil Karl X. denjenigen, die ihn angingen, das Stück zu verbieten, witzig geantwortet hatte, was das Theater betreffe, so sei sein Platz unter den Zuschauern, wie der jedes anderen. Dennoch verbot er, trotz persönlicher Vorliebe für Hugo, „Marion de Lorme", weil man fürchtete, die Schilderung von dem Verhältnis Ludwigs XIII. zu Richelieu könne als Hohn auf den von der Geistlichkeit abhängigen König gedeutet werden. Es ist einer der

schönsten Züge in Hugos Geschichte, daß er nach Karls X. Sturz viele Jahre hindurch selbst das Verbot aufrecht erhielt, um zu verhindern, daß man die Aufführung als Demonstration gegen den gestürzten Monarchen auslege, an dessen Recht er als Jüngling geglaubt, und dessen Unglück er seinerseits schonen wollte. Jedoch zu diesem freiwilligen Verbot kam nun von Seite der Juliregierung ein ungesetzliches, der Protest gegen die Aufführung des Dramas „Le roi s'amuse". In seiner Verteidigungsrede während des Prozesses sagte Hugo die beißenden Worte:

„Auch Bonaparte war Despot, aber er benahm sich in anderer Weise. Er verschmähte die Vorsichtsmaßregeln, womit man heutzutage unsere Freiheiten, eine nach der anderen, forteskamotiert. Er nahm alles auf einmal und mit ganzer Hand; der Löwe hat nicht Sitt und Brauch des Fuchses. Damals, meine Herren, war es groß. Man sagte: an dem und dem Tage will ich meinen Einzug in die Hauptstadt halten, und man hielt seinen Einzug auf Tag und Stunde, wie man gesagt. Man setzte ein Königshaus ab durch ein Dekret im Moniteur. Man ließ Könige aller Sorten in den Vorzimmern sitzen und einander drängen. Hatte man Lust zu einer Säule, so ließ man den Kaiser von Österreich die Bronze dazu liefern. Man ordnete — ganz gewiß ein bischen willkürlich — die Schauspielverhältnisse am Théâtre français, aber das Reglement war aus Moskau datiert. Damals war es groß, jetzt ist es klein."

Dies ist in Grundzügen Hugos poetisch-politische Physiognomie zu Anfang der dreißiger Jahre. Seine Haltung war die eines Führers und Propheten.

Unterdessen arbeiteten seine jüngeren Freunde rings um ihn her sich zur Berühmtheit empor. Es war, als ob Hugos Persönlichkeit und sein Haus die Poesie weiterpflanze. Fast alle, die dort verkehrten, offenbarten sich nach und nach als Poeten. Hugo bat zuweilen Sainte-Beuve, ein paar Verse herzusagen, und wenn diesem von allen Seiten zugesetzt wurde, entschloß er sich, nachdem er der

kleinen Leopoldine und dem kleinen Charlot eingeschärft, während seines Vortrags tüchtig Spektakel zu machen, einige seiner schönen und manierierten Gedichte zum besten zu geben. Hugos Schwager, Paul Foucher, führte den siebenzehnjährigen Alfred de Musset ins Haus ein. Eines Morgens besuchte er Sainte-Beuve auf seiner Dachkammer, weckte ihn und sagte verlegen lächelnd zu ihm: „Auch ich mache Verse."

Die Verse, die er machte, sind weltberühmt geworden.

Fragt man in Frankreich einen Laien, einen Mann aus dem Volke, einen Arbeiter, oder unter den Schriftstellern einen Romantiker oder einen Parnassien: Wer ist Frankreichs größter Dichter in der Neuzeit? so wird er unzweifelhaft antworten: Victor Hugo. Fragt man hingegen einen Mann aus dem höheren Bürger- oder Beamtenstand, einen Gelehrten, einen Weltmann oder ein Mitglied der jungen naturalistischen Schule, fragt man endlich die Damen, so ist die Wahrscheinlichkeit dafür groß, daß sie antworten: Alfred de Musset. Worauf beruht diese Uneinigkeit und was bedeutet sie?

Alfred de Musset debütierte im Januar 1830, neunzehn Jahre alt, mit „Contes d'Espagne et d'Italie": einer Gruppe Sujets von skandalöser Unanständigkeit, Stoffe, deren Einzelnheiten sich kaum wiedererzählen lassen. In den größeren Kompositionen (Don Paez, Portia ꝛc) Betrug über Betrug: Frauen, die ihre Männer belügen, Geliebte, die ihre Liebhaber hintergehen, Liebhaber, die ihre Dame Anderen abtreten; Gräfinnen, die nichts mehr von ihrem Liebhaber wissen, als daß er ihren alten Mann erdolcht hat — brutale Genüsse, die man mit dem Degen erkämpft, eine sechzehnjährige Sinnlichkeit, die weder Scham noch Rücksichten kennt, eine greisenhafte Verderbtheit, welche Liebestränke zu Hilfe nimmt und Wollust in das Röcheln des Todes mischt — darunter eine Reihe Gesänge, die Funken von Leidenschaft, Wildheit und Übermut sprühen. Shakespeares beide Erstlingswerke sind nicht sinnlicher als diese Gedichte, und dabei ist die Feurigkeit

hier zugleich raffiniert und ausgelassen. Dazu ein unaufhörliches Zurschaustellen von Unglauben und Atheismus, das seltsam von unbewußten Eingeständnissen der Schwachheit und einer hier und da auftauchenden Sehnsucht nach der Kirche und dem Kreuze absticht.

Als Echo des Buches erfolgte einiges Ärgernis und viel Begeisterung. Ein Teil der Jugend stutzte und wurde aufmerksam. Dies war eine Romantik ganz neuer Art, eine freiere, weniger doktrinäre als jene Victor Hugos. Hier traf man einen noch schärferen Trotz gegen die Regeln der Klassiker über Versbau und Stil, aber dieser Trotz war mutwillig und witzig, nicht martialisch wie derjenige Hugos. Ein Element, das Hugo gänzlich fehlte, jedoch das am meisten französische Element von allen, das man in der Sprache des Landes „Esprit" nennt, belebte hier die Polemik. Diese spottende, alles ins lächerliche ziehende Romantik erquickte nach der feierlichen, pathetischen Art Victor Hugos. Auch hier waren es Spanien und Italien, die vorgeführt wurden; auch hier fanden sich mittelalterliche Dekorationen, Degenstöße und Serenaden, aber all' dies gefiel noch einmal so gut mit diesem Zusatz von Übermut, mit dieser spottenden Feinheit, diesem Skeptizismus, der kaum an das glaubte, was er selbst erzählte. Da war z. B. jene berüchtigte, über alle Maßen unanständige Ballade an den Mond, die durch ihren Strophenbau die Klassiker und zugleich nicht weniger die Romantiker durch ihr respektwidriges Verhältnis zu ihrem Gegenstand — dem Liebling der Romantik — herausforderte, eine Ballade, die ihre eigene Form parodierte, und deren Dichter auf den Händen zu gehen und nach allen Seiten Purzelbäume zu schlagen schien.

Hugo hatte durch seine heldenhafte Haltung und seine Riesenschritte Ehrfurcht geboten; seine mächtige Rhetorik rief ehrerbietige Bewunderung hervor; diese unglaubliche Grazie in der Flottheit hingegen, diese geniale Unverschämtheit in der Schelmerei wirkte befreiend und zugleich packend. Es war jenes verteufelt Unwider-

stehliche darin, worüber die Frauen die besten Richter sind und in diesem Falle es auch waren. Er sprach von den Frauen, unaufhörlich von den Frauen, und nicht wie Hugo in seiner frühzeitigen Reife mit ehelicher Treue, mit ritterlicher Zärtlichkeit, mit romantischer Galanterie — nein, im Gegenteil, mit einer Leidenschaft, einem Haß, einer Erbitterung und einer Raserei, die verrieten, daß er sie zugleich verachtete und anbetete, daß er durch sie leiden mußte bis zu wildem Aufschrei, und daß er sich durch stürmische Anklagen und sprudelnden Spott rächte.

Keine Reife, keine Gesundheit, keine sittliche Schönheit, aber eine Jugend, die kochend überschäumte, eine unerhörte Intensität des Lebens, die sich nicht besser beschreiben läßt, als man die hochrote Farbe jenem Blinden zu beschreiben vermochte, der antwortete: Sie erinnert also an das Schmettern einer Trompete. Und in diesen Versen war etwas von hochroter Farbe und von Fanfarenklang. Daß die Schönheit in der Kunst unsterblich ist, das ist gewiß. Aber es giebt etwas, das in der Kunst noch unsterblicher ist: das Leben. Diese ersten Gedichte lebten. — Dann folgten seine gereiften und schönen Werke, und die Blicke erweiterten sich für seine Vorzüge. Er selbst hat in dem Gedicht „Après une lecture“ seine Poetik dargestellt. Sie lautete so:

„Der, wenn die erstickte Brise aus der Tiefe der Wälder seufzt, nicht den Trieb fühlt, hinauszugehen, allein, wohin der Weg ihn führt, eine oder die andere Melodie summend, noch wahnsinniger als Ophelia gewesen mit dem Rosmarinkranz im Haar, noch mehr schwindelig als ein Page, der in eine Fee verliebt ist und auf seinem zerknüllten Hut das Tamburin schlägt . . . . .

Der in solchen heißen Nächten, wo selbst der Venusstern vor Liebe erbleichen will, nicht auf seine bloßen Füße sprang, ohne selbst zu wissen, warum, der nicht laufen, beten, strömende Thränen weinen und seine Hände vor dem Unendlichen falten mußte, das Herz voll Mitleid mit unbekannten Qualen . . . .

Den laßt schmieren und verbessern, so lang es ihm beliebt, laßt ihn reimen nach Herzenslust, laßt ihn das Flittergold der Antithese auf seine Lappen flicken und zuletzt stolz nach dem Père Lachaise getragen werden mit den Dummköpfen der ganzen Welt als Leichengefolge: Ein großer Mann, wenn man will; aber ein Dichter? Nein, und abermals nein!"

In dem Ausfall gegen jene, die sich mit Antithesen schmücken, wird Victor Hugo und seiner Schule ein Hieb versetzt, und hierin offenbart sich das Überlegenheitsgefühl des reinen Lyrikers gegenüber dem genialen Rhetoriker; im Überströmen des Gedichtes ist eine Schwärmerei, eine Begeisterung für Poesie und ein dichterisches Selbstgefühl, das an Goethes „Wanderers Sturmlied" erinnert.

Und während Musset sich nun als Mann und Künstler entwickelte, offenbarte er mehr und mehr Vorzüge, welche diejenigen Victor Hugos überstrahlten. Er eroberte die Lesewelt durch seine tiefe Menschlichkeit. Er gestand seine Schwächen und Fehler ein; Victor Hugo fühlte sich verpflichtet, unfehlbar zu sein. Musset war nicht der wundervolle Verskünstler wie Hugo, er vermochte nicht, wie dieser, das Metall der Sprache auf einem Ambos zurechtzuhämmern und die Juwelen des Wortes in Gold zu fassen. Er schrieb nachlässig, reimte ungefähr, noch schlechter als Heine; aber er war niemals Rhetor, stets Mensch. Freude und Qual waren bei ihm von einer Wahrheit, die ewig schien. Warf man eines seiner Gedichte auf einen Haufen solcher von anderen Verfassern, so wirkte es wie Scheidewasser. Alles umher wurde verzehrt wie Papier, verdunstete wie bloße Worte — dies allein blieb und brannte und klang in seiner schneidenden Wahrheit wie der Schrei aus einer Menschenbrust.

Worin lag es alsdann, daß nicht er, sondern Hugo der Beherrscher der Litteratur und der Führer der jungen Schule wurde?

Es lag daran, daß man auf ihn die Worte des oben citierten schwärmerischen und spöttischen Gedichtes umgekehrt anwenden kann: „Dichter, ganz gewiß, aber ein großer Mann? Niemals, in aller Zeit!“

Bei Hugo fand sich politisch und religiös, trotz der verschiedenen Standpunkte, die er im Laufe seines langen Lebens einnahm, eine gewisse ununterbrochene Linie, eine Entwickelungsnorm, und vor allem eine nie versagende Würde. Wie er in seiner Poesie den häuslichen Herd hochhält, so befestigt er immermehr seine Überzeugungen von Gesellschaft und Staat.

Musset beginnt mit einer hochgespannten Überlegenheit, er stellt den äußersten Unglauben und den äußersten politischen Indifferentismus zur Schau. Hinter diesem Unglauben und dieser Gleichgültigkeit schimmert indes bald eine unmännliche Schwachheit hervor, die sich allmählich völlig offenbart.

Man lese seine maskierten Selbstbekenntnisse in „Confessions d'un enfant du siècle“. Er ist zu einem unglücklichen Zeitpunkt geboren; alles war tot. Die Zeit Napoleons war vorüber, und recht, als ob es keinen Ruhm außerhalb des Kaiserreiches geben könne, heißt es, daß die Zeit der Ehren vorbei war. Der Glaube war erloschen; es gab nicht mehr zwei Stücke schwarzen Holzes in Kreuzesform, wovor man seine Hände falten konnte; und als ob diejenigen, die sich nicht an die katholische Symbolik gebunden fühlen, deshalb kein Herz und kein Seelenleben hätten, wird dies so umschrieben: die Seele war tot. Ferner wird erzählt, daß einige, die einsahen, daß die Zeit des Ruhmes vorüber, vom Rednerstuhl verkündigten, die Freiheit sei noch etwas schöneres als der Ruhm, und daß das Herz der Jugend bei diesen Worten schlug wie in einer fernen, furchtbaren Erinnerung. „Doch,“ heißt es, „als die jungen Leute heimgingen, nachdem sie dies gehört, begegneten sie einem Zug mit drei Korbsärgen, die man zum Kirchhof trug; es waren die Leichen von drei jungen Männern, die

allzu laut über Freiheit gesprochen hatten" — und gleich als ob die Verzweiflung der Blasiertheit die einzige Lehre sei, die ein Mann aus dem Tod solcher Märtyrer ziehen kann, heißt es, daß bei diesem Anblick ein seltsames Lächeln ihre Lippen kräuselte, und kopfüber stürzen sie sich in die wahnsinnigsten Ausschweifungen.

Nach diesem Grundthema hat Musset eine Reihe seiner vorzüglichsten Mannestypen geschaffen, selbst die geniale Gestalt Lorenzaccio. In seiner Jugend bildete er die berühmteste seiner typischen Figuren, Rolla, danach.

In keinem Gedicht tritt das Unsichere und Schwankende, das Weibische in Alfred de Mussets Lebensanschauung schärfer hervor als in „Rolla".

Den Einleitungsabschnitt eröffnet der bekannte Gesang der Sehnsucht nach dem griechischen Altertum mit seiner lebensvollen Schönheit und nach dem christlichen Altertum mit seinem reinen Aufschwung und frischen Glauben, als die ehrwürdigen Kathedralen von Köln und Straßburg, als Notre Dame und St. Peter fromm in ihren Steinröcken knieten und die große Orgel der Völker in das Hosiannah der Jahrhunderte einstimmte.

Dann folgt der noch berühmtere Passus:

„O Christus! ich gehöre nicht zu denen, welche das Gebet in deine stummen Tempel zieht. Aufrecht steh ich in deiner geweihten Halle; denn ich glaube nicht, o Christus, an dein heiliges Wort. Ich bin zu spät in einer zu alten Welt geboren. Golgathas Nägel können dich kaum mehr am Kreuze halten; deine himmlische Leiche ist zu Staub zerfallen. Aber gestatte mir, dem wenigst leichtgläubigen Kinde dieses ungläubigen Jahrhunderts, diesen Staub mit Wehmut zu küssen!"

Nun folgt die Erzählung: Jacques Rolla war der ausschweifendste junge Mann in dem ausschweifenden Paris. Er verachtete alles und alle: „Niemals hegte ein Adamssohn eine tiefere

Verachtung gegen Volk und Könige.“ Rolla hat nur ein geringes Vermögen, aber großen Hang zum Wohlleben und Luxus. Die Gewohnheit, welche für die anderen das halbe Leben ausmacht, ekelt ihn an. Darum nimmt er die kleine Erbschaft, die ihm sein Vater hinterließ, verteilt sie in drei Beutel und bringt jedes Jahr ein Drittteil seines Vermögens mit schlechten Weibern und in allerhand Torheit durch, ohne ein Geheimnis daraus zu machen, daß er sich eine Kugel vor den Kopf schießen will, wenn das letzte Jahr vorbei ist.

Und kraft seiner zweiundzwanzig Jahre nennt Musset seinen Rolla groß, unerschrocken, ehrlich und stolz. Seine Liebe zur Freiheit — und unter Freiheit versteht Musset die Unabhängigkeit von jeder Thätigkeit, jeder Lebensaufgabe, jeder Pflicht — idealisiert ihn in den Augen des Dichters.

Nun schildert er die Nacht von Rollas Selbstmord in dem berüchtigten Hause, die Vorbereitungen zu der Orgie, das sechzehnjährige Mädchen, welches von der eignen Mutter hingebracht wird; und der Dichter beginnt seinen Trauergesang über die tiefe Korruption der Gesellschaft, über die Mutter, die ihr Kind verkauft, über die Armut, welche zur Kupplerin wird, über die billig gekaufte Strenge und die geheuchelte Tugend der glücklicher gestellten Frauen.

Und nun folgt die berühmteste Stelle in dem Gedicht, die Apostrophe an Voltaire:

„Schläfst du vergnügt, o Voltaire, und spielt dein häßliches Lächeln noch um deine fleischlosen Lippen? Man sagt, deine Zeit sei zu weit zurück gewesen, um dich zu verstehen. Unser Jahrhundert muß dir gefallen. Freue dich, deine Zeit ist gekommen. Über uns zusammengestürzt ist er, der ungeheure Bau, den du Tag und Nacht untergrubst in den achtzig Jahren, da du dem Tod den Hof machtest. Tröste dich! Er, der jetzt hier ausatmen wird, hat dich gelesen!“

Was hat Voltaire mit dem Tode dieses jämmerlichen Verschwenders zu thun? Ist der große Arbeiter verantwortlich für den Selbstmord dieses faulenzenden Wüstlings? Ist dies die Welt, wie Voltaire sie sich träumte, diese Welt von sinnlosen Wagehälsen und willenlosen Weibern? Voltaire, dessen Wesen Verstand war, dessen Hände nur von Pulverschwärze verunreinigt waren, und dessen Leben ein willensstarker Kampf für das Licht gewesen? Er soll schuld sein an diesem Elend? Und warum?

Weil er keinen dogmatischen Glauben hatte.

Also Mangel an dogmatischem Glauben ist es, was Rolla zum Vorwand dient, wie ein Tier zu leben und wie ein Bube zu sterben. Man sieht, was nach Verlauf weniger Jahre aus dem herausfordernden Trotz, womit der Dichter auftrat, geworden ist. Der Trotz hat sich in haltungslosen Zweifel aufgelöst, die Verleugnung ist zur hoffnungslosen Verzweiflung geworden.

Wie gesund und kräftig, wie in sich abgeschlossen nimmt nicht Hugos ruhigere Haltung sich dagegen aus! Zwar hat auch er und noch später (in dem Gedicht Regard jeté dans une mansarde, 1839) sich mit leidenschaftlicher Ungerechtigkeit gegen Voltaire ausgesprochen, aber er hat ihn seit damals immer besser und tiefer verstanden, bis er zuletzt seine Erbschaft angetreten hat. Man versteht nun, daß er trotz alledem fortfuhr, die zentrale Stellung in der französischen Litteratur einzunehmen.

Nicht das feinste und auserlesenste poetische Talent ist es, das die Leitung in der Litteratur behauptet. Sie fällt nicht dem Talent zu, sondern der ganzen Persönlichkeit. Derjenige, der zu einem gegebenen Zeitpunkte das Herz der Zeit in seiner Brust pochen fühlt, die Gedanken der Zeit in seine Intelligenz aufnimmt und den festen Willen hat, der Litteratur den Stempel von diesen seinen und des Zeitalters Gefühlen und Ideen aufzudrücken — der ist der geborene und der bleibende Führer.

IX.

Einige wenige Jahre tiefer in die Dreißiger hinein — und man kann sagen, daß die von Hugo und seinen Freunden geleitete litterarische Revolution gesiegt hatte, aber so, wie man geistig zu siegen pflegt. Eine verschwindende Minderzahl von Frankreichs gebildetsten Männern und verständigsten Frauen sah ein, daß der Kampf abgethan, daß die Tragödie tot, daß die aristotelischen Regeln Mißverständnisse waren, daß die Zeit der Übergangstalente vorbei, daß Casimir Delavigne erschöpft war, und daß nur die Generation von 1830 wußte, was sie in der Litteratur wollte. Der Umstand, daß eine ganz parallele Bewegung in der Malerei, Bildhauerkunst und Musik begonnen hatte, zeigte ihnen klarer als irgend etwas anderes, wie tief und unwiderstehlich die Veränderung war. Doch diejenigen, welche dies einsahen, waren, wie gesagt, nur eine geringe Minderzahl. Die alte, steife Litteratur aus der Zeit des Kaiserreiches hatte alles für sich, was es in Frankreich an alter Gewohnheit, an Angst vor Neuerungen, an Dummheit und Mißgunst gab; die ganze offizielle Welt war für sie, die ganze Presse mit Ausnahme eines einzigen Tageblattes, des Journal des Débats, endlich auch die Macht: alle Stellen, Ämter, Pensionen wurden ausschließlich an Männer von der alten Schule vergeben, und dadurch wurde das aufwachsende Geschlecht auf alle Arten versucht und verführt. Hierzu kam, daß nach der ersten großen Geistesanstrengung einige Ermüdung und Erschöpfung in dem jungen Lager eingetreten war. Man war jung, man hatte erwartet, es bedürfe nur eines einzigen Sturmlaufes gegen die alte Schanze

des Vorurteils, um sie zu erobern; nun sah man voll Enttäuschung, daß die Truppe danach sich zwar in dezimiertem Zustand, aber immer noch am Fuße des Sturmobjektes befand, wie zuvor; man verlor die Geduld und die Kampflust. In einen hartnäckigen Kampf, der Entbehrung forderte und Wunden und Narben einbrachte, hätte man sich bereitwillig gefunden, doch unter der Bedingung, daß er zu einem raschen Sieg führe, zu einem eklatanten Triumph, zu einer Anerkennung unter Posaunenschall. Aber dieser Streit, der sich ins Unendliche hinauszog, der zähe Spott seitens der Gegner, ihr ruhiges Behaupten aller einflußreichen Positionen, sowohl im Bereich der Litteratur als auch in dem der Kunst, ihr fortdauernder Enthusiasmus für das Überlebte, machte die junge Schaar bedenklich. Man fragte sich selbst, ob man nicht in jugendlicher Heftigkeit zu weit gegangen sei, ob nicht Seine Majestät das Publikum gleichwohl Recht habe, oder doch wenigstens teilweise Recht; man begann, für sein Talent um Entschuldigung zu bitten, und suchte durch Entgegenkommen und Abfall die Vergebung des Publikums zu erlangen. Man zog sich von den Freunden zurück, um Eintritt in diesen oder jenen vornehmen Gesellschaftskreis zu erhalten. Einer und der Andere dachte an die Akademie und ging daran, sein Auftreten so einzurichten, daß er sich nicht die Möglichkeit verscherzte, noch in jüngeren Jahren Mitglied zu werden.

Ein psychologisches Motiv edlerer Natur trug bei, die Gruppe aufzulösen, nämlich das Selbständigkeitsgefühl der Schriftsteller. Man hatte sie von Anfang an durch allzu enge Bande zusammenhalten wollen; man hatte sich nicht damit begnügt, eine Richtung und ein künstlerisches Prinzip anzugeben, sondern Dogmen zu formulieren gesucht, und diejenigen, welche sie aufgestellt, waren Dichter, ebenso einseitige wie geniale Geister, nicht Denker mit einem weiten, unbefangenen Blick. Wie gesellig, im Vergleich zu dem germanischen, der romanische Volksschlag überhaupt auch ist, so konnte doch unter solchen Bedingungen eine Assoziation im engeren

Sinne niemals in seiner schönen Litteratur stattfinden. Männer der Wissenschaft können sich über eine Methode einigen, aber die Kunst erfordert die vollständige, unbedingte Freiheit der Persönlichkeit; nur wenn der dichterisch Schaffende ganz er selbst ist, nicht zum besten einer Gesamtheit auf irgend etwas, und sei es die geringste seiner wertvollen Eigentümlichkeiten, Verzicht leistet, vermag er das Vortrefflichste hervorzubringen, das er der Welt zu bieten hat. Ein absoluter Individualismus ist allerdings unmöglich in der Kunst; es bilden sich, bewußt oder unbewußt, freiwillig oder unfreiwillig, immer Schulen; und ebenso wie es gewiß ist, daß das Individuum Erlaubnis haben muß, sich frei auszusprechen, ebenso sicher ist es, daß das Individuum nur in der künstlerischen Kontinuität, nur getragen und gestützt von einer künstlerischen Tradition oder von verwandten Geistern, großen Vorgängern oder Zeitgenossen, das Höchste zu erreichen vermag. Aber wo die Schule ein einzelnes anerkanntes Oberhaupt hat, da gilt es, daß dieses auch verstehe, Freiheit walten zu lassen; es muß alles gestatten mit Ausnahme von Charakterlosigkeit und Stillosigkeit. Doch Freiheit zu geben, dazu war ein Geist von Hugos Art nicht imstande; und die fanatischen unter seinen nächsten Anhängern faßten die Grundsätze seiner Schule noch enger auf als er selbst. Im Verlauf ganz weniger Jahre prägten sich die hervorragendsten Individualitäten der jungen Gruppe stärker aus, als es vorauszusehen war, so lange sie noch im Entstehen waren; und das Auseinandergehen verschiedener ausgeprägter Individualitäten kam dem alten klassischen Lager zu Gute.

Noch ein Moment wirkte auflösend und zersplitternd. Die Julirevolution trieb eine ganze Anzahl von den Bannerführern und Vorkämpfern der Jugend von dem litterarischen Lager hinüber in die Politik. Es ist in dieser Hinsicht bezeichnend, daß das Blatt „Le Globe“ im Jahre 1830 aufhörte ein litterarisches Organ zu sein und in die Hände der Saint-Simonisten überging. Seine

Stifter und wichtigsten Mitarbeiter, Männer wie Guizot, Thiers, Villemain, Vitet, wurden Parlamentsmitglieder, Beamte oder Minister. Und da in der modernen Zeit die Politik weit mehr als die Litteratur einen Namen bekannt macht, lockte sie selbst Dichter zu ihren Rednerstühlen. Lyriker wie Hugo und Lamartine wandten sich unter dem Julikönigtum der Politik zu. Die in der Litteratur zurückstehenden Schriftsteller fühlten sich gleichsam von den in die Politik eingetretenen überflügelt, grämten sich hier und da über die Berühmtheit jener und ärgerten sich zuweilen, sehen zu müssen, wie jene das, was ihnen selbst ihr ein und alles war, die Litteratur, nur als einen Ausweg betrachteten, eben gut genug, um im Notfall ergriffen zu werden.

Ein harter Stoß für den romantischen Kreis war es, als Sainte-Beuve, der allzeit kampfbereite, allzeit enthusiastische Herold der Schule, aus Hugos Generalstab schied. Es scheint, als ob er bei der wunderlichen Mischung von Demut und Unabhängigkeitsdrang, die seiner Natur eigen war, lange schon die unterwürfige Haltung bereut habe, die er Hugo gegenüber eingenommen, und als ob er nur mit Widerstreben es fortgesetzt, für den Chef der Schule das Räucherfaß zu schwingen. Er ärgerte sich über die starke Dosis von Weihrauch, die zu erwarten oder zu fordern Hugo zur Gewohnheit geworden war, und war doch zu schwach, ihm seinen Tribut vorzuenthalten. Überdies war es weniger die Schwärmerei für Hugo, als die für des Dichters junge Frau, welche ihn innerhalb des Zauberringes festhielt. Als es im Privatleben zum Bruch zwischen ihm und dem Hugoschen Hause kam, war dieser Bruch für Sainte-Beuve das Signal zu einem vollständigen Umschlag auch in seinen litterarischen Sympathien für den Dichter von „Die Orientalen". Er war nach seiner ganzen Anlage so beschaffen, daß er Schulen, Systeme, Gemeinden, Parteien nie als etwas anderes betrachtete als Hôtels, in welche er ein- und auszog und wo er niemals seine Koffer ganz auspackte; er war ferner

gegen das, was er kürzlich verlassen, immer zur Satire oder zu Hohn geneigt; darum gab er von nun an nur noch eine scharfe und vorzugsweise herabsetzende Kritik über Hugos Werke ab.

Alfred de Musset gefiel es, noch früher seinen Abfall kund zu geben. Ein so überlegener und feiner Geist wie der seinige konnte nicht blind sein für das Beschränkte und Unvollkommene in den Theorien der Hugoschen Schule, noch weniger für die kindische Art, womit dieselben von einigen Heißspornen auf die Spitze getrieben wurden. Als Musset zum erstenmal seine Gedichte bei Hugo in einem Kreis von jungen Romantikern vorlas, waren es nur zwei Stellen, die Applaus fanden. Die erste war diejenige in „Don Paez", wo es heißt: „Brüder! rief aus der Ferne ein gelb und blauer Dragoner, der im Heu schlafend gelegen" — „gelb und blau," das zündete, das war, was man Farbe im Stil nannte — die andere Stelle war aus „Le lever", wo von den Jägerburschen gesagt wird: „Und auf ihren grünen Ärmeln sah man die schwarzen Füße der Falken."

Dieses elementar Malerische war den jungen Zuhörern lieber als alle Ausbrüche von Gefühl, Leidenschaft und Geist. Denn durch solche Züge unterschied man sich von den Männern der alten Schule, denen einzig das wichtig war, daß man wisse, was geschah; um die Details der Äußerlichkeiten kümmerten sie sich nicht. Daß die sichtbare Welt für Musset existierte, dies war den jungen Männern die Hauptsache; aber ihm konnte sie das nicht sein, dessen Stärke in ganz anderen Dingen lag, und der niemals den Drang fühlte, mit Hugo oder Théophile Gautier zu rivalisieren.

Musset war nächstdem vor allem ein junger Aristokrat, Weltmann und Dandy, der seine Ehre darein setzte, Litteratur nur als müßigen Zeitvertreib zu betrachten. Langhaarige Litteraten mit Calabreserhüten taugten ihm nicht als Kameraden.

Sein Verhältnis zum Publikum war von Anfang an etwas unsicher gewesen; er hatte versucht, es in Staunen zu setzen und

es zu necken. Nun kam es ihm mit größtem Wohlwollen entgegen, bereit, ihm alles zu vergeben — selbst die Ballade an den Mond — wenn er nur ein anderes Gesicht zeigen wolle; und eifrig, seine Selbständigkeit zu beweisen, indifferent gegenüber den Parteien, endlich klassisch angelegt, geistesverwandt mit Mathurin Régnier und Marivaux, wie er war, gab er bis zu einem gewissen Grade der unbewußten Pression nach. Er gewann die Neigung der Lesewelt, indem er mit humoristischer Gleichgültigkeit von seinen eigenen kriegerischen Thaten und denen seiner Kampfgenossen sprach. In dem Gedicht „Raphael oder die geheimen Gedanken eines französischen Edelmannes" erklärt er sich des Streites müde; er habe, sagt er, in beiden feindlichen Lagern gekämpft, sich hundert Narben geholt, die ihm ein ehrwürdiges Ansehen verleihen, und er — der einundzwanzigjährige — setze sich nun als erschöpfter Veteran auf seine zerborstene Trommel. Racine und Shakespeare begegnen sich auf seinem Tisch und fallen hier in Schlaf neben Boileau, der beiden vergeben hat. In einem anderen Gedicht schreibt er: „In unseren Tagen existiert die Kunst nicht mehr, niemand glaubt an sie. Unsere Litteratur hat hunderttausend Gründe, von Ertrunkenen, von Toten und von elenden Fetzen zu sprechen. Sie ist selbst eine Leiche, die wir galvanisieren. Sie thut ihr Werk, indem sie uns Dirnen schildert .... sie ist selbst eine, und zwar die allerverkommenste, die sich jemals mit Salben und Schminke übertünchte." Dieser Ausfall, der augenscheinlich gegen die ausschweifende Phantasie in den Produktionen der Hyperromantik gerichtet ist, war so jugendlich rücksichtslos, daß die ganze zeitgenössische Dichtung sich dadurch getroffen fühlen konnte. Auch war es wol nicht ganz zufällig, daß dies in demselben Jahre geschrieben wurde, als „Marion de Lorme" erschien, dies Drama, das bei allen seinen Mängeln so keusch, so spiritualistisch in seinem Gedankengang und so christlich in seinem Geist ist, das aber unleugbar eine Courtisane zur Heldin hat. Zugleich äußerte Musset

sich mit stets steigender Blasiertheit über die Ideale der Jugend. Fast alle die Dichter der jungen Schule hatten, mit Hugo an der Spitze, für das kämpfende Griechenland Partei genommen; Alfred de Musset schrieb kokett von seinem Mardoche, daß er „mehr von der Pforte und Sultan Mahmud hielt, als von dem braven hellenischen Volk, das mit seinem Blut den reinen Marmor von Paros besudelt."

Was war die Ursache dieser Gleichgültigkeit und dieses Cynismus?

Zu heißes Blut, ein zu leidenschaftliches Herz und zu frühe Täuschungen. Sein Vertrauen zu den Menschen hatte schon in seiner frühesten Jugend einen unheilbaren Riß erlitten, und dem Mißtrauen entsprang Bitterkeit und Groll. Es ist kaum möglich, seine verzweifelte Lebensbetrachtung auf eine bestimmte einzelne Begebenheit zurückzuführen, von der sie geradezu herstammen konnte. Aber er selbst glaubte, ihren Ursprung nachweisen zu können. Er war, wie er unter mancherlei Formen andeutet, in seiner ersten Jugend von einer Geliebten und von einem Freund betrogen worden. Es ist wahrscheinlich, daß er bei seinem aufrichtigen und wahrheitsliebenden Charakter sich von diesem Schmerz tief getroffen fühlte; doch hat er ohne Zweifel, während die Wunde noch frisch war, das poetische Vergrößerungsglas genommen und seinen Kummer dichterisch verarbeitet. Es war Mode, einen Liebesgram zu haben, über den man sich zu trösten wußte. Und doch hat Musset mehr gelitten, als so mancher glauben wird, der seine ausgelassenen Jugendgedichte liest. Aber um sich nicht so weich zu zeigen, wie er war, um nicht zum Gegenstand des Spottes für die Cyniker zu werden, affektierte er nun selbst eine zeitlang die äußerste Härte und Kälte. Solch ein künstlicher Cynismus wirkt peinlich wie jede Affektation. Taine schrieb über Musset eine bekannte Abhandlung, worin er eine ebenso schöne wie blinde Vorliebe für den Gegenstand derselben an den Tag legt; sie kulminiert in dem

Ausruf: „Celui-là au moins n'a jamais menti!“ Wenn man forcierte Überlegenheit und Herzenskälte zu dem Unwahren zählt, kann man jene Äußerung kaum so ohne weiteres unterschreiben.

Bald aber sollte in dem Leben des verwöhnten Jünglings ein Wendepunkt eintreten.

Am 15. August 1833 stand Alfred de Mussets „Rolla“ in der damals neubegründeten „Revue de deux Mondes“. Wenige Tage nachher gab der Redakteur dieser Zeitschrift, der Schweizer Buloz, seinen Mitarbeitern ein Mittagessen in der bekannten Palais-Royal-Restauration Aux Trois Frères Provençaux. Die Gäste waren zahlreich; es befand sich unter ihnen nur eine einzige Dame. Der Wirt bat Alfred de Musset, sie zu Tische zu führen — und dieser wurde Madame George Sand vorgestellt.

Es war ein schönes Paar. Er schlank und fein, blond, mit dunklen Augen und dem scharfen, pferdeartigen Profil, sie brünett, mit üppigen, gewellten schwarzen Haaren, mit der schönen einförmigen Olivenfarbe, die auf den Wangen in ein schwaches Bronzerot überging, mit großen, dunklen, mächtigen Augen — Arme und Hände von vollendeter Weiße und Schönheit. Es schien eine Welt hinter ihrer Stirn zu liegen, und doch war sie jung und schön und schweigsam wie eine Frau, die nicht darauf Anspruch macht, für geistreich zu gelten. Ihr Anzug war einfach, doch etwas phantastisch: über dem Kleid trug sie eine goldgestickte türkische Jacke, in ihrem Gürtel steckte ein Dolch.

Es wurde mir 1870 in Paris von einem der damals noch lebenden Teilnehmer an jenem Mittagessen gesagt, daß es ein wohlberechneter Plan des Geschäftsmannes Buloz war, der Alfred de Musset und George Sand zusammenführte. Er hatte im voraus seinen Bekannten gesagt: Sie sollen zusammensitzen; alle Frauen pflegen sich in ihn, alle Männer sich pflichtschuldigst in sie zu vergaffen; sie werden sich natürlich in einander verlieben und — welche Manuskripte wird es dann nicht für die Revue geben! Er rieb sich die Hände.

Es waren zwei Persönlichkeiten höchst ungleicher Art, die hier nebeneinander am Tische Platz nahmen. Die einzige Ähnlichkeit zwischen ihnen war wohl ihr Schriftstellertum.

Ihr Wesen war eine fruchtbare, mütterliche Natur. Ihre Seele war gesund, selbst in ihren revolutionären Ausbrüchen gesund, und besaß ein gewisses Gleichgewicht des Reichtums. Ihr Schlaf war gut, und sie konnte ihr Leben nach Belieben einrichten; sie vertrug es, jahraus jahrein ganze Nächte hindurch zu arbeiten und sich mit einem langen Morgenschlaf zu begnügen, den sie kommandieren konnte und von dem sie gestärkt erwachte. Keine große Leidenschaft, keine Revolutionsidee war durch das Gemüt des neunzehnten Jahrhunderts gegangen, welcher diese Frau nicht in ihrer Seele Raum gegeben hatte, und sie hatte dabei ihre Frische, ihre innere Ruhe und ihre Selbstbeherrschung bewahrt. Sie vermochte es, aufmerksam und gelassen sechs Stunden in einem Zuge zu schreiben; sie hatte eine solche Gabe, sich zu sammeln, daß sie während des Gesprächs und des Lachens einer ganzen Gesellschaft ihre Träume aufzuzeichnen vermochte, und gleich darnach, wenn sie am Leben der Umgebung teilnahm, saß sie lächelnd und wortkarg, alles auffangend und verstehend, die Worte, die da fielen, auffaugend, wie ein Schwamm die Wassertropfen.

Und nun er! Er besaß in noch höherem Grade das Künstlertemperament. Seine Arbeit war ein Fieber, sein Schlaf war unruhig, seine Triebe und Leidenschaften waren unbeherrscht. Wenn er eine Idee empfing, saß er nicht gleich ihr stumm und sphynxartig über derselben brütend — nein, er zitterte überwältigt, „mehr schwindlig als ein Page, der in eine Fee verliebt ist," wie es in seinem Gedichte „Après une lecture" heißt. Und ging es dann zur Ausführung, so war er immer geneigt, die Feder wegzuwerfen; die Vorstellungen drängten sich, suchten Ausdruck, ein rasendes Herzklopfen folgte, und die geringste Versuchung seitens seiner Umgebung, eine Einladung zu einer Abendgesellschaft mit Freunden

und schönen Frauen, der Vorschlag einer Landpartie genügte, um ihn der Arbeit entfliehen zu lassen, wie man einem Feinde aus dem Wege geht.

Sie „strickte" ihre Romane, er schrieb seine Werke in einer kurzen, brennenden, seligen Ekstase, die am folgenden Tage häufig einem Ekel an dem Geschriebenen wich. Er fand es schlecht und mochte es doch nicht umschreiben, denn er sah seine Feder so scheel an, wie der Galeerensklave sein Ruder. Trotz all' seines Jugendübermutes wand er sich wie in einer stetigen Qual, und die Ursache war die, daß in seinem schmächtigen Körper ein Riese von einem Künstler sich eingeschlossen fand, der weit tiefer und gewaltsamer fühlte, weit mehr und schneller lebte, als das Menschenwesen, in welchem er verkörpert war, zu ertragen vermochte. Wenn sich deswegen der Dichter in allerhand Ausschweifungen stürzte, so beruhte dies am meisten auf einem Bedürfnisse, das innere Leiden zu betäuben, das die Genialität in ihm war.

Wie er da saß, zweiundzwanzig Jahre alt, der verzärtelte Sohn seiner adeligen Eltern, bei ihnen wohnend, von der sorgsamen Liebe eines Bruders gestützt, hatte er, ein Kind, das nichts als einige Liebesabenteuer erlebt, die Erfahrung, das Mißtrauen, die Bitterkeit und die Menschenverachtung eines vierzigjährigen Mannes; und wo seine Erfahrung Lücken hatte, füllte er dieselben mit angenommener Gleichgültigkeit und mit Cynismus aus. Wie sie da saß, diese Frau mit Fürsten- und Bohème-Blut in ihren Adern, die Enkelin des Moritz von Sachsen, achtundzwanzig Jahre alt, ernsteste Schicksale hinter sich, losgerissen von Familie und Heim, ihres Vermögens beraubt, herbergend mit dem einen ihrer Kinder in enger Pariser Mansarde, von keinem männlichen Verwandten gestützt und somit auf Wahlverwandtschaften angewiesen, sie, die ein litterarisches Zigeunerleben führte, in Männerkleidung ausging, einen Mannesnamen trug und wie ein Mann unter Männern ihre Zigarre rauchte — war sie in der Tiefe ihrer Seele naiv, leiden-

schaftslos, enthusiastisch, gut und für alles Neue so empfänglich, als hätte sie nichts besonderes erlebt und wäre nie enttäuscht worden.

Er, der in seiner Kunst so ursprünglich, in seinem Leben so planlos, war als Geist in mancher Hinsicht spießbürgerlich, borniert. Wir Männer werden es leicht! Wie sollte er es nicht geworden sein, der, in glücklichen Verhältnissen geboren, in aristokratischen Kreisen aufgewachsen, früh das Lachen fürchten und die Konvenienz respektieren gelernt hatte?

Sie dagegen, die in speziell technischer Hinsicht nichts Revolutionäres hat, sondern in ihrer Kunst den eingeschlagenen Wegen folgte, war geistig fast ein Wunder. Sie hatte keine Borniertheit, war von keinem Vorurteil beschränkt. Frauen, die von ihrem Schicksale dazu gebracht wurden, an die Krebsschäden der Gesellschaft zu rühren und dem Urteil derselben in die Augen zu sehen, ohne selbst die Augen niederschlagen zu müssen, werden bisweilen in einem höheren Grade als die Männer geistig frei, eben weil sie diese Freiheit teurer erkaufen. Sie sah originell und prüfend alles an, wog jegliche Sache in der Hand und gab ihr gerade das Gewicht, das sie verdiente.

Er war ihr an Bildung überlegen. Dieser exaltierte Künstler besaß einen unbestechlichen Mannesverstand, scharf und geschmeidig wie eine Damascener-Klinge, der jede Redensart, auf die er stieß, zerteilte, jede Blase des Gedankens oder der Sprache spießte, bis sie barst.

Sie als Frau dagegen war geneigt, das Herz zuerst und am lautesten reden zu lassen. Eine schöne und schwärmerische Lehre, eine edle Utopie bezauberte sie, und sie hatte als Weib das Bedürfnis, zu dienen. Sie suchte in ihrer Jugend immer mit dem Blicke eine Fahne, die von Männern mit großen, tapferen Herzen getragen werde, um dann unter dieser Fahne zu kämpfen. Ihr Ehrgeiz war nicht der, als gefeierte Muse der feinen Welt Konzerte zu geben; sie wollte als Tochter des Regimentes die Trommel

rühren. So aber kam sie wegen ihres Mangels an Verstandesbildung dazu, unklaren Köpfen als Propheten zu huldigen, so zuletzt dazu, in dem guten und linkischen Pierre Leroux, einem Philosophen und Sozialisten, zu dem sie viele Jahre hindurch wie eine Tochter zu ihrem Vater emporschaute, den bahnbrechenden Apostel der neuen Zeit zu sehen. Musset hatte das Überlegenheitsgefühl des aristokratischen Geistes diesen Propheten gegenüber, die nicht zwanzig lesbare Prosaseiten zu schreiben vermochten; sie dagegen ließ sich von dem Hange dieser Männer zu nachdrücklichem und salbungsvollem Vortrage und zu begeisterter Deklamation anstecken.

Endlich: sie war ihm als Künstlerin unterlegen, obwohl sie, menschlich genommen, größer, gerechter, stärker war als er. Ihrem Künstlergeiste fehlte die plötzlich hinreißende Kraft des Mannes, jenes „So soll es sein", das keine Gründe angiebt. Wenn sie beide ein Gemälde betrachteten, fühlte er, ohne besonderen Sinn für Malerei zu haben, mit Einem Schlage die Vorzüge des Bildes und die herrschenden Eigenschaften des Malers, und drückte sie mit zwei Worten aus. Ihr Geist vertiefte sich durch irgend einen sonderbaren Umweg langsam und umhertappend in das Gemälde, und der Ausdruck ihrer Empfindung war häufig entweder unbestimmt oder paradox. Seine Intelligenz war scharf, nervös, die ihrige strömend, einer universellen Sympathie zugeneigt. Wenn sie zusammen eine Oper hörten, wurde er von dem Ausbruche wahrer und persönlicher Leidenschaft, von dem ganz Individuellen, sie dagegen vom Chorgesange, von dem gemeinsam Menschlichen ergriffen. Es schien fast einer Gemeinschaft von Geistern zu bedürfen, um ihren Geist in Bewegung zu setzen.

Den Büchern, die sie geschrieben hatte, fehlte die Gedrängtheit. Während jeder Satz, der von seinen Lippen sprang, einer geprägten goldenen Münze mit ciselierten Rändern glich, war ihr Stil bis zur Weitschweifigkeit wortreich. Das erste, was Musset unwillkür-

lich that, als ein Exemplar der „Indiana" ihm in die Hände fiel, war, mit einem Bleistift zwanzig bis dreißig überflüssige Adjektive auf den ersten Seiten auszumerzen. Das Exemplar kam später George Sand vor Augen, und man sagt, daß sie sich weniger dankbar als gereizt fühlte.

George Sand hatte ungefähr ein halbes Jahr vor dem ersten Zusammentreffen mit Musset eine gewisse Scheu vor der Bekanntschaft mit ihm empfunden. Sie hatte zuerst Sainte-Beuve ersucht, ihn bei ihr einzuführen; dann aber heißt es in der Nachschrift eines ihrer Briefe aus dem März 1833: „Alles wohl erwogen, wünsche ich nicht, daß Sie Alfred de Musset bei mir einführen. Er ist in hohem Grade Dandy, wir würden für einander nicht passen, und ich hatte mehr Neugierde als eigentliches Interesse ihn zu sehen. Es ist jedoch unvorsichtig, jede Neugierde befriedigen zu wollen." Man spürt in diesen Worten etwas wie Unruhe oder ahnungsvolle Furcht.

Alfred de Musset seinerseits hatte, wie alle Schriftsteller, eine gewisse Voreingenommenheit gegen Schriftstellerinnen. Der Name Blaustrumpf ist diesen Damen gewiß von einem männlichen Kollegen gegeben worden. Aber trotz alledem läßt die große Anziehung, die eine überlegene weibliche Intelligenz auf den intelligenten Mann ausübt, sich nicht leugnen. Das Entzücken, welches immer das tiefe, gegenseitige Verständnis der Geister begleitet, wurde hier durch eine plötzlich erstehende leidenschaftliche Liebe verdoppelt.

Wenn man geschichtlich dieses Verhältnis betrachtet, fällt es in die Augen, wie stark es von dem Zeitgeist geprägt ist. Es wurde in dem an die Karnevalsstimmungen der Renaissancezeit erinnernden poetischen Rausch eingegangen, der sich während der Herrschaft des Romantismus der Gemüter in Frankreich bemächtigt hatte. Künstlernaturen, deren erste Pflicht es immer ist, innerhalb des Gebietes ihrer Kunst mit der ererbten Konvenienz zu brechen, empfinden zu jeder Zeit die Versuchung, auch in sozialer Hinsicht das Herkömm-

liche zu überschreiten; aber die Generation von 1830 war in ihrer Opposition gegen das Alltägliche jugendlicher und naiver als irgend eine frühere oder spätere in Frankreich in den letzten Jahrhunderten. In allen Künstlern stecken Zigeuner oder Kinder; die Künstler jener Zeit gaben dem Zigeuner und dem Kinde in ihrer Seele freien Spielraum. Bezeichnend ist es, daß das erste, worauf diese beiden auserkorenen Wesen verfallen, sobald sie sich gefunden haben und die erste, brennende Glückseligkeit ihnen aufzuatmen gestattet, ist, sich vor einander zu verkleiden und in Verkleidung ihre Bekannten zum besten zu haben. Als Paul de Musset (Bruder des Dichters) zum erstenmale von dem jungen Paare zu Abend eingeladen wird, trifft er Alfred gepudert und als Marquis des vorigen Jahrhunderts ausstaffiert, George Sand in aufgerafftem Kleid mit fischbeinernem Unterrock und Schminkpflästerchen. Als George Sand die erste Mittagsgesellschaft nach ihrer Bekanntschaft mit Musset giebt, wartet Alfred, als junge, normannische Bonne verkleidet, unerkannt bei Tische auf; damit der Ehrengast, der philosophische Professor Lerminier, einen würdigen Partner habe, wird Debureau, der unvergleichliche Pierrot vom Funambulestheater, den niemand außerhalb der Bühne gesehen hatte, eingeladen, und den Gästen als notabler Reisender, als einflußreiches Mitglied des englischen Unterhauses vorgestellt. Um ihm und Lerminier zugleich Anlaß zu geben, ihre Kenntnisse an den Tag zu legen, bringt man die Rede auf Politik. Doch vergebens nennt man Namen wie Robert Peel, Lord Stanley u. s. w.; der fremde Diplomat beobachtet hartnäckiges Stillschweigen oder antwortet nur einsilbig. Endlich gebraucht jemand die Wendung: „das europäische Gleichgewicht". Der Engländer bittet ums Wort. „Wollen Sie wissen," sagt er, „wie ich unter den gegenwärtigen ernsten politischen Verhältnissen in England und auf dem Kontinent das europäische Gleichgewicht auffasse? — So." Und der Diplomat wirft seinen Teller in die Höhe, so daß er sich in der Luft schwingt, fängt ihn dann mit

Virtuosität auf der Messerspitze auf und läßt ihn beständig wirbeln, ohne sein Gleichgewicht zu gefährden. — Zeigt nicht solch kleiner Zug diese Verbindung zwischen Musset und George Sand in einem eigentümlichen Schimmer von Jugend und Naivetät? Es fällt ein Strahl von dem Stimmungsleben der Renaissancezeit darauf, und man fühlt recht wohl, daß man sich in dem französischen Romantismus der dreißiger Jahre befindet.

Das vertraute Verhältnis zwischen Alfred de Musset und George Sand hat seine vulgäre Seite, die hinlänglich ausgenützt worden ist, und die ich nicht berühren mag. Jeder weiß, daß sie gemeinschaftlich eine Reise nach Italien unternahmen, daß er sie mit Eifersucht, sie ihn mit der ungewohnten Kontrolle über sein Thun und Treiben plagte, kurz, daß ihr Zusammenleben nicht glücklich war, daß er während seiner Krankheit von ihr getäuscht wurde und daß er in der unglücklichsten Gemütsverfassung Italien allein verließ.

Aber das Verhältnis hat noch eine andere und interessantere Seite, die ästhetisch-psychologische. Die Litteraturgeschichte kennt Verbindungen genug zwischen hochbegabten Männern und Frauen; was jedoch in diesem Falle neu und außergewöhnlich ist, das ist dies:

Ein männlicher Genius höchsten Ranges, der schon ein Stück seiner künstlerischen Laufbahn hinter sich hat und doch noch ganz jung ist — ein weiblicher Genius, so vollständig, so bedeutend, daß nie früher in der Weltgeschichte ein Weib sich in dem Besitze einer so reichen, schöpferischen Kraft gezeigt hatte, beeinflussen einander während der Exaltation der Liebe.

Unsere Psychologie ist noch so weit zurück, daß der Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Einbildungskraft kaum studiert werden kann, viel weniger weiß man, wie sie auf einander einwirken. Zum erstenmale in der modernen Civilisation begegnen sich hier der männliche und der weibliche Dichtergeist, jeder für

sich zur höchsten Schönheit angelegt. Nie zuvor war das Experiment in so großem Stile vor unseren Augen gemacht worden. Es ist der Adam der Kunst und die Eva der Kunst, die sich einander nähern und den Apfel vom Baum der Erkenntnis teilen. Dann folgt der Fluch, das heißt der Bruch, sie trennen sich und gehen ein jedes seinen Weg. Aber nicht als dieselben. Die Werke, die sie von jetzt an hervorbringen, haben nicht denselben Charakter wie die, welche sie schufen, bevor sie sich getroffen hatten.

Er verläßt sie, zerrissen, verzweifelt, betroffen, mit einer großen neuen Anklage gegen das weibliche Geschlecht in seiner Seele, doppelt davon überzeugt: Falschheit! dein Name ist Weib.

Sie verläßt ihn, vielfach bewegt: anfangs halbwegs getröstet, dann zerrissen bis in die Tiefe ihres Wesens, aber bald froh, aus einer Krisis heraus zu sein, die ihre ruhige, schaffende Natur verstimmte, mit einem neuen Gefühle der Überlegenheit des Weibes über den Mann, doppelt überzeugt: Schwäche! dein Name ist Mann.

Er verläßt sie mit einem neuen Unwillen gegen alle Schwärmereien und Philantropien und Utopien, mehr als je überzeugt, daß die Kunst dem Künstler alles sei. Aber doch ist die Berührung mit dieser großen Frauenseele für ihn nicht unfruchtbar gewesen. Zuerst macht der Schmerz ihn wahr; er streift seinen affektierten Cynismus ab; er wird nie mehr eine gemachte Härte und Kälte zur Schau stellen. Dann macht der Einfluß, den die Offenheit und Güte ihres Wesens ausübte, ihr Schwärmen für Ideale, sich in den Werken geltend, die er jetzt erscheinen läßt, in der republikanischen Begeisterung Lorenzaccios, in dem tiefen Gefühlsleben Andreä del Sartos, vielleicht sogar in dem Protest, den Musset gegen Thiers' Preßgesetze schleudert.

Sie verläßt ihn, überzeugter als je von der Engherzigkeit und dem Egoismus der Männer, geneigter als je, sich allgemeinen Ideen hinzugeben. Sie widmet in „Horace“ dem Saint-Simonismus ihr Talent; sie schreibt, um den Sozialismus zu verherr-

lichen; „Le compagnon du Tour de France“, schreibt endlich im Jahre 1848 für die provisorische Regierung die Bulletins an das Volk. Aber nichtsdestoweniger vollendete erst die Berührung mit diesem geprägten, formfesten Genie ihre reine und klassische Kunstform. Sie lernte die Form lieben, das Schöne um seiner selbst willen suchen. Und wenn man von ihr gesagt hat, daß ihre Sätze „von Leonardo gezeichnet und von Mozart in Musik gesetzt sind“ (ein Wort des jüngeren Dumas), so hätte man hinzufügen können, daß die Kritik Alfred de Mussets ihre Hand geleitet und ihr Ohr gebildet hat.

Nach ihrer Trennung sind Beide gereifte Künstler. Er ist von jetzt an der Dichter mit dem brennenden Herzen, sie die Sibylle mit der prophetischen Beredtsamkeit.

In den Schlund, der sich jäh zwischen ihnen öffnete, warf sie ihre Unreife, ihre Tiraden, ihre Geschmacklosigkeiten, ihren Männeranzug, fortan ganz Weib, ganz Natur.

In dieselbe Tiefe versenkte er sein Don Juan-Kostüm, seinen herausfordernden Übermut, seine Bewunderung für „Rolla“, seinen Knabentrotz, und war von jetzt an ganz Mann, ganz Geist.

X.

Alfred de Musset wurde siebenundvierzig Jahre alt, aber mit Ausnahme von drei reizenden kleinen Dramen und einigen Gedichten fällt seine ganze Produktion in die Zeit vor seinem beginnenden Mannesalter. In den sechs Jahren nach dem Bruch mit George Sand, bis er die Dreißig erreicht, schreibt und veröffentlicht er die ganze Reihe seiner bewunderungswürdigen Arbeiten.

Von George Sand betrogen, nimmt die Lust, beim Betrug zu verweilen, samt der angenommenen Blasiertheit immer mehr bei ihm ab. Man spürt in seinen Werken, ja schon in der Beschaffenheit der Stoffe, die er wählt, den persönlichen Kampf des Dichters, die lasterhafte Maske abzulegen und selbst von der Anziehungskraft des Lasters sich zu befreien. Die erste große Komposition, die er nach seiner Heimkehr von Italien ausführt und wozu der Aufenthalt in Italien ihm die Idee gegeben, ist das Drama „Lorenzaccio". Aus demselben Geschlecht stammen Lorenzo von Medicis und sein Vetter, der tierisch-grausame und wollüstige Herzog von Florenz, Alexander. Lorenzo ist ursprünglich eine reine und thatkräftige Natur. Frühzeitig trägt er sich mit dem Entschluß, nach Brutus' Beispiel die Welt von einem Tyrannen zu befreien. Um sein Ziel zu erreichen, giebt er sich den Anschein eines herzlosen Libertin, macht er sich zu Alexanders Gefährten, zu seinem Werkzeug, Vergnügungsrat und Kuppler. Wie Hamlet sich toll stellte, hat er die Rolle eines feigen, erbärmlichen Lüstlings angenommen, um sein Opfer sicher zu machen und sich desselben zu bemächtigen.

Doch die Verkleidung, in die er sein wahres Wesen hüllt, klebt an ihm fest wie ein Nessushemd; allmählich ist er fast all das wirklich geworden, was er doch nur scheinen wollte; gegen seinen Willen hat er die Verderbnis, die er selbst in der Atmosphäre des Hofes und der Stadt verbreiten half, eingesogen; er fühlt Ekel vor sich selbst, wenn er sein Leben betrachtet. Aber dennoch ist er verkannt: denn durch die Schlechtigkeit und die verstellte ohnmächtige Feigheit hindurch verfolgt er unverrückt seinen Plan, im rechten Augenblick Alexander zu ermorden und die Republik zu errichten.

Er wird von Menschenverachtung verzehrt: er verachtet den Fürsten, weil derselbe ein Wüstling und Bluthund ist; das Volk, weil es sich von einem solchen Fürsten regieren läßt und weil es ihm selbst, dem Fürstendiener, gestattet, unangefochten und ungestraft durch die Straßen von Florenz zu gehen; die Republikaner endlich, weil sie ohne Thatkraft und ohne politischen Blick sind. Sein Traum ist, sich von der Unsauberkeit eines ganzen Lebens zu reinigen durch eine einzige That, eine große und entscheidende — den Fürstenmord; und der Dichter läßt ihn auf diese Art sich läutern. Lorenzo wirft sein angenommenes Wesen von sich, richtet und straft wie ein Racheengel. Mussets politischer Pessimismus offenbart sich in dem, was nun folgt: Lorenzaccio erntet keinen anderen Lohn für seine Großthat als den, von der Hand eines Meuchelmörders zu fallen, der den Preis heben will, welcher auf seinen Kopf gesetzt ist; die republikanischen Führer von Florenz sind zu stumpf und unpraktisch, die Bevölkerung selbst ist zu tief gesunken, um aus dem Mord des Herzogs Vorteil ziehen zu können; sie läßt sich ruhig von dem nächsten Tyrannen überrumpeln. An der Geringschätzung der Republikaner, die hindurch schimmert, haben sicher Eindrücke von 1830 ihren Anteil. Musset hatte ja selbst einmal eine Revolution, welche auf die Republik hinlenkte, in das monarchische Fahrwasser einlaufen sehen. In seinem Stück sind indes die Republikaner in ein ungünstigeres

Licht gestellt, als sie verdienen. Lorenzaccio teilt ihnen am Abend vor dem Morde ganz bestimmt Tag und Stunde mit, wann er den Herzog töten will; aber kann man ihnen verdenken, wenn sie keine Vorbereitungen treffen? Da derjenige, der von der Straße diese große Neuigkeit in ihre Häuser ruft, kein anderer ist als der Unzertrennliche des Herzogs, sein Mitschuldiger, sein Hofnarr — was Wunder, daß sie die Achseln zucken und sich nicht vom Flecke rühren! Man fühlt aus Mussets Ungerechtigkeit in diesem Punkte persönliche Stimmungen heraus, die über das Stück hinaus deuten. Doch die Hauptsache für ihn war die Darstellung von Lorenzos Charakter mit dem edlen Gepräge unter der abschreckenden blasierten Maske. Lorenzo hat ein ideales Element in seiner Seele, dessen er sich nicht schämt; er strebt empor, er glaubt an die versöhnende Macht der That. Das, was ihn im Tode läutert, ist nicht wie Rollas reiner Kuß ein Zufall, sondern eine Handlung, die ihm während seiner ganzen Jugend vorschwebte.

In „Le chandelier" befinden wir uns noch in sehr verderbter Gesellschaft, aber von diesem Hintergrund hebt sich als Hauptfigur der junge Schreiber Fortunio ab mit seiner tiefen, grenzenlosen Liebe zu Jacqueline. Er wird von ihr und ihrem Geliebten mißbraucht, er muß als Schild und Deckmantel für deren schmutziges Liebeseinverständnis dienen; er durchschaut das Spiel und liebt gleichwohl, ja ist vollkommen bereit, sich in den sichren Tod senden zu lassen, um die häßliche Verbindung der Geliebten mit einem Anderen zu decken. Dieser Page hat die Entschlossenheit und den Mut eines Helden, und die Reinheit seines Wesens wirkt so stark, daß sie Jacqueline rührt und gewinnt, ja sie bestimmt, sich von Clavaroche ab- und ihm zuzuwenden. Er ist das Ideal eines jugendlichen Liebhabers.

Octave in „Les caprices de Marianne" ist ein leichtsinniger und in mancher Beziehung verderbter Jüngling, der einer ernstlichen Liebe nicht fähig ist, der, um ein Weib zu erobern, nicht so

viel Zeit darauf zu verwenden der Mühe wert findet, als er braucht, um das Siegel von einer Flasche südländischen Weins zu lösen; aber er besitzt ein Gefühl, in welchem er naiv und gläubig ist wie ein Knabe, und dies ist die Freundschaft: er liebt seinen Freund, den jungen Coelio, so unbedingt, daß er bereit ist, für ihn zu sterben oder seinen Tod zu rächen, und so treu, daß er der Dame, welche Coelio vergebens anbetet, ihre Gunst vor die Füße wirft. So skeptisch Octave auch den Frauen gegenüber ist, so völlig geht er in seiner Freundschaft auf: er ist ein Ideal von einem Freunde. Den Gegensatz von ihm bildet Coelio, in welchem Musset, da er in diesem Drama seine eigene Persönlichkeit teilt, die andere Seite seines Wesens schildert. Coelio ist der jugendliche Liebhaber, dessen Liebe lauter anbetendes Schmachten ist, ein Begehren, so schwermütig in seiner Glut, daß er den Tod herbeizurufen scheint, wenn es nicht befriedigt wird. Ein Nimbus von Shakespeareſcher Romantik umschwebt sein Haupt; seine Rede ist Musik, seine Träume Poesie. Er schildert sich in den Worten: „Mir fehlt Gemütsruhe und die stille Unbekümmertheit, welche das Leben zu einem Spiegel macht, worin alle Gegenstände nur während eines Augenblickes erscheinen und wieder vergehen. Schulden sind für mich eine Gewissenslast. Liebe, aus der ihr Anderen einen Zeitvertreib macht, bringt mein ganzes Wesen in Aufruhr.“

Man merkt an diesen Mannesgestalten, wie Musset als Dichter gereift ist. Er strebt nicht mehr danach, nur die überschäumenden Triebe der Jugend oder das wilde Spiel der Leidenschaften mit all' ihren Folgen von Lüge, Betrug und Gewaltthätigkeit zu schildern; er weilt lange und mit Vorliebe bei dem unschuldigen, tiefen Gefühl, dem die Schuld nur infolge äußerer Verhältnisse innewohnt — bei der Liebe, die in ihrem Wesen rein und nur wegen ihres Bruches mit der Gesellschaftsordnung verbrecherisch ist, bei der Freundschaft, die in ihrem Kern heroische Hingebung ist, selbst da wo sie in der nichtswürdigen Form von Kupplerberedtsamkeit auftritt, kurz

bei Freundschaft und Liebe in ihrer Reinheit, bei den Lebensgewalten, welche man als die idealen zu bezeichnen pflegt.

Und wie der Mannestypus bei Musset immer mehr geläutert wird, so geschieht es allmählich auch mit dem weiblichen Typus. Von Anfang an schwankten seine Frauengestalten zwischen Dalila und Eva. Doch sein steigender Hang, das geistig Schöne und sittlich Reine darzustellen, führt ihn auch bei den weiblichen Figuren zu einem immer mehr hervortretenden Idealisieren. Es ist schon bezeichnend, daß die Frauengestalt, die er unmittelbar nach dem definitiven Bruch mit George Sand (1835) vorführt und zu welcher diese teilweise als Modell gedient, Madame Pierson in „La confession d'un enfant du siècle", eine in hohem Grade idealisierte Wiedergabe von dem Naturell des Originals ist. Seine Novellen, von denen wenigstens drei: „Emmeline", „Frédéric et Benerette" und „Le fils du Titien" zu den besten gehören, wenn sie nicht die besten sind, die unser Jahrhundert aufzuweisen hat, verraten immer deutlicher das Streben des Dichters, die Liebe und durch sie die weiblichen Charaktere zu idealisieren und zu verherrlichen. Er nimmt z. B. die Physiognomie von einer oder der anderen kleinen Grisette, die er kannte — ein gutmütiges, leichtsinniges, ja leichtfertiges muntres Geschöpf; er giebt dieser Gestalt einen jungfräulichen Reiz, den sie längst verloren, und schafft aus ihr eine Mimi Pinson, oder er formt das junge Weib so seelenvoll, so naiv in allen seinen Fehlgriffen und Fehltritten, so wahr und feinfühlend in seiner Ausdrucksweise und so einfach in seinem Sterben wie jene Benerette, deren letzten Brief wenige ohne Thränen gelesen haben. Für ihn als Erotiker ist Liebe eine solch' unumschränkte Macht, daß er sogar die Kunst ihr unterordnet. Liebender und Geliebter zu sein, dies gilt zuletzt in seinen Augen so viel mehr als Künstler zu sein, daß, nach seiner Vorstellung von dem Idealen, die Kunst im Grunde einer Einzigen geweiht und ausschließlich zugeeignet sein sollte: der einzig Geliebten. In der Novelle „Tizians Sohn" wird der

Held, eine begabte Künstlernatur, auf der Bahn der Ausschweifungen gehemmt durch die Liebe zu einer hochherzigen Frau; er beweist seinen dankbaren Sinn dadurch, daß er nur ein einziges Bild malen will, für das er alle seine Kräfte sammelt und das allein seinen Namen auf die Nachwelt bringen soll — nämlich das Porträt der Geliebten. Ihr zu Ehren schreibt er ein Sonett, worin er die Schönheit und die reine Seele der Erkornen preist, es ausspricht, warum er niemals eine Andere mit seinem Pinsel verherrlichen will, erklärt, daß, wie schön auch ihr Bild sei, es doch nicht einen einzigen Kuß von dem Original aufwiege. — Aber von allen Novellen Mussets ist sicher „Emmeline“ die feinste. Es ist eine kleine Erzählung, welche auf dem ersten edleren, doch kurz währenden Liebesverhältnis beruht, das Musset nach dem Bruch mit George Sand durchlebte, und das in allem Wesentlichen demjenigen in der Novelle glich: Ein junger Mann verliebt sich leidenschaftlich in eine junge, verheiratete Dame, deren einnehmendes Wesen mit den zartesten Farben, doch auf Grund der sorgfältigsten Naturbeobachtung gemalt ist — nur Turgenjews duftigste Frauengestalten geben in der neueren Litteratur einen Begriff von dieser Kunst, aber sie sind geistiger, weniger real, mit einem verliebteren Blick gesehen und mit geringerer künstlerischer Kühnheit dargestellt. Nachdem er sie lange beobachtet, ohne Hoffnung ihr Interesse zu erwecken, gewinnt er endlich ihre Gegenliebe, und sie giebt sich ihm hin. Plötzlich werden sie für immer geschieden, sie, weil sie zu wahrheitsliebend ist, um ihren Mann zu betrügen, und er, weil er zu zartfühlend ist, als daß er sich nicht lieber entfernte, nachdem die Verhältnisse einmal so gegeben sind. In dieser Novelle kommt ein Gedicht vor, das der junge Liebende seiner Dame zu lesen giebt, und das mir die Blüte von Mussets Erotik aus der zweiten Periode seiner Dichtkunst zu sein scheint. Es redet die Sprache des idealen Gefühls. Es ist das berühmte Gedicht: „Si je vous disais, pourtant, que je vous aime.“

Alfred de Musset hat kaum eine seelenvollere Strophe geschrieben als diese:

J'aime, et je sais répondre avec indifférence;
J'aime, et rien ne le dit, j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance;
Mais non pas sans bonheur — je vous vois, c'est assez.

Gleichzeitig mit diesen anmutigen, gleichsam auf Blumenblättern geschriebenen Novellen verfaßt Musset einzelne kleine Dramen, worin die Liebe als die ernste, entsetzliche Macht dargestellt ist, mit der sich nicht scherzen läßt, als das Feuer, mit dem man nicht spielen darf, als der elektrische Funke, der tötet — und andere, worin sein Witz und sein Weltton in dem seelenvollen, gefühlsbewegten Gewebe des Stiles glänzen.[1] Von diesen Schauspielen ist „Un caprice“ das am meisten abgerundete und das, welches den sprudelndsten Dialog hat. In keiner von Mussets Komödien oder Proverbes ist die äußere und innere Form so vollkommen; und der Name „Un caprice“ befindet sich mit Recht unter den Titeln der Werke, die auf seinem Leichenstein auf dem Père-Lachaise eingegraben sind. In diesem Stück beugt sich die unstete erotische Laune, die Verliebtheit des Augenblicks, unter die Zucht des Ehestandes. Der Mann ist ist hier frivol und wenig zuverlässig, die Frauen, welche zusammenhalten, haben beide das Herz auf dem rechten Flecke, und die eine von ihnen besitzt überdies eine bezaubernde aristokratische Geistesüberlegenheit. Madame de Léry ist Pariserin. Keiner hat diesen Typus mit solcher Originalität gezeichnet wie Musset; hier war er

[1] Seine Reise nach Italien mit George Sand währt vom Herbst 1833 bis April 1834. Er schreibt in diesem Jahr: „On ne badine pas avec l'amour“ und „Lorenzaccio“; 1835 „Barberine“ (fast sein unbedeutendstes Schauspiel), „Le Chandelier“, „Confession d'un enfant du siècle“, und „La nuit de mai“; 1836 „Emmeline“ und „Il ne faut jurer de rien“; 1837 „Un Caprice“, „Le deux maîtresses“ und „Frédéric et Benerette“; 1838 „Le fils du Titien“. „Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée“ ist im Jahre 1845, „Bettine“ 1851, „Carmosine“ 1852 geschrieben.

auf seiner Höhe. Ganz Weltdame, aber auch ganz Weib. Das Schöne an dieser Gestalt ist, daß man in ihr aus der höchsten Verfeinerung des Salonlebens die unverfälschte, frische, wahre Natur durchblicken sieht, Natur, trotz all' der schimmernden und flimmernden Geistreichheit und all' der zu frühen und etwas lebensmüden Erfahrung, Natur selbst in der Verstellung, Natur selbst in der kleinen Komödie; Madame de Léry ist als Weib Schauspielerin genug, um agieren zu können. Ach, sagt Goethe irgendwo in seinen Briefen, wie wahr ist es, daß nichts merkwürdig ist als das Natürliche, nichts groß als das Natürliche, nichts schön als das Natürliche und nichts ꝛc ꝛc ꝛc als das Natürliche! Bei Mussets Pariserin ist in der Kunst des überlegenen und übermütigen Gesellschaftstones die Natur bewahrt. „Un caprice" hat eine moralische Idee. Doch während viele Dichter die Liebe als etwas steinartig Festes und Solides schildern, das man greifen, jahrelang hinlegen und immer in demselben Zustand wiederfinden kann, ist sie für Musset, selbst wenn er am sittlichsten ist, beständig nur die feinste und allerstärkste, doch darum auch die flüchtigste Essenz des Lebens. Sie kann töten, während sie ihre volle Kraft hat, aber sie kann auch verdunsten.

In seinen letzten Schauspielen verherrlichte Musset mit Vorliebe die Treue und Charakterreinheit der Frau, an welche Tugenden er glaubte, ohne sie selbst gefunden zu haben. Zwar hatte er schon in „Barberine" nach einer alten Sage das Ideal einer treuen Gattin im Stile von Shakespeares Imogen gezeichnet; doch das Stück war uninteressant. Er schließt als Dramatiker mit zwei vollendet herrlichen Frauengestalten. In dem kleinen Meisterwerk „Bettine" hat er eine der für den Charakterzeichner schwierigsten Aufgaben spielend leicht und vollständig gelöst. Bettine tritt auf, und kaum hat sie drei oder vier Mal gesprochen, so fühlen wir, daß dies eine kräftige, kühne, tieffühlende und großdenkende Frauennatur ist, ja mehr als das: ein Genie, eine Künstlerin, eine Trium-

phatorin, gewohnt, sich ihrer Umgebung geistig überlegen zu fühlen und keine Rücksicht auf kleinliche Konvenienz zu nehmen. Es ist ihr Hochzeitsmorgen. Singend betritt sie die Bühne, einen Raum, wo der Notar wartet, geht direkt auf diesen zu und redet ihn zu seiner Verwunderung mit Du an: „Ah, bist du da, Notar? Lieber Notar, lieber Freund, hast du deine Schreibereien bei dir?“ Seine Amtswürde existiert für sie so wenig, daß sie kein Bedenken trägt, vor ihm ihre Hochzeitsfreude sehen zu lassen. Die muntere Güte ihrer Natur strömt bei dem geringsten Anlaß über. Sie ist nicht spirituell wie eine Weltdame, sondern frei, groß, vertraulich wie eine wahre Künstlerin, und die echte Menschlichkeit ihres Wesens hebt sich noch schöner ab von dem Hintergrund der sittlichen Aufgelöstheit, die ihr kalter, anspruchsvoller Bräutigam repräsentiert.

Das schöne kleine Drama „Carmosine“, dem eine Novelle von Boccaccio zu Grunde liegt, beweist, wie die stärkste und heißeste Liebe und Verehrung, welche äußerliche Verhältnisse von ihrem Gegenstand trennen, durch großmütige Güte und Fürsorge geheilt werden können. Carmosine ist ein einfaches Bürgermädchen, das den König Pedro von Aragonien mit einer hoffnungslosen, verzehrenden Leidenschaft liebt; wegen dieses Gefühls will sie ihrem treuen und trauernden Anbeter Pedrillo die Hand nicht reichen, sie will schweigen und sterben. Doch der Gespiele ihrer Kindheit, der Sänger Minuccio, verrät aus Mitleid dem König und der Königin ihre Liebe; und weit entfernt zu zürnen, geht die Königin unerkannt zu ihr und lindert allmählich Carmosine's Qual durch schwesterliche und königliche Worte, indem sie ihr erklärt, daß eine solche Liebe, so tief und groß, zu schön sei, um aus dem Herzen ausgerottet zu werden. Die Königin selbst wolle sie unter ihre Ehrendamen aufnehmen und ihr dadurch Gelegenheit geben, den König jeden Tag zu sehen; denn eine solche Liebe wirkt veredelnd, die in dem Aufschwung der Seele zum Erhabenen beruht. „Ich selbst, Carmosine, will dich lehren,“ sagt sie, „daß man lieben

kann, ohne zu leiden, wenn man liebt, ohne darüber zu erröten; nur Scham und Gewissensbisse verursachen Kummer; Traurigkeit ist nur des Schuldigen Loos, und deine Gedanken sind gewiß nicht schuldig." Alsdann kommt der König unter dem Vorwand, ihren Vater besuchen zu wollen, und sagt in Gegenwart der Königin zu ihr:

„Ihr also seid es, holdes Fräulein, das, wie wir hören, krank und in Gefahr ist? Euer Antlitz sieht nicht danach aus... Ihr zittert, scheint mir — mach' ich Euch bange?"

„Nein, Sire."

„Nun, so gebt mir Eure Hand. Was bedeutet dies, mein schönes Kind? Ihr, jung und geschaffen, Andrer Herzen zu erfreuen, Ihr laßt den Schmerz Gewalt über Euch gewinnen? Wir bitten Euch, Ihr möget aus Liebe zu uns Mut fassen und dafür besorgt sein, daß Ihr rasch geheilt werdet."

„Sire, meine allzugeringe Kraft eine allzugroße Qual zu ertragen ist die Ursache meiner Leiden. Da Ihr mich beklagen konntet, wird mich Gott vielleicht davon befreien."

„Schöne Carmosine, ich will als König und als Freund sprechen. Die große Liebe, die Ihr für uns heget, hat Euch die höchste Ehre in unsrer Gesinnung erworben, und die Ehre, die wir Euch zum Entgelt erweisen wollten, ist die, mit eigner Hand Euch den Gatten zu geben, den wir für Euch erwählten, und den anzunehmen wir Euch bitten. Und darum wollen wir uns Euren Ritter nennen und in unsern Tournieren Eure Devise und Eure Farben tragen, ohne uns dafür etwas Andres von Euch auszubitten als einen einzigen Kuß."

Die Königin zu Carmosine: „Thu' es, mein Kind, ich bin nicht eifersüchtig."

„Sire, die Königin hat für mich geantwortet."

In welcher Welt geht solches vor? In welcher Welt hat die Luft, die man einatmet, eine solche Reinheit? Wo gedeiht eine

solche Rechtschaffenheit, wo besitzt die Liebe diese Demut bei aller Glut und zugleich diese Hoheit, und wo begegnet sie einer solchen Ritterlichkeit und Treue; wo ist sie so frei von Eifersucht bei einer so unendlichen Güte? Wo findet sich ein solcher König? wo eine solche Königin?

Die Antwort muß ohne Schwanken lauten: Im Lande des Ideals, nirgends sonst. An diesen Küsten landet der übermütige, cynische Musset zuletzt als Dichter, als Mensch dagegen weit ab von diesem Strand. Er ging in Selbstbetäubung zu Grunde. Die Zügellosigkeit, das Ungeregelte in seinem Wesen gereichte ihm zum Unglück. Während er in seinen Poesien immer geistiger und immer sittlicher wurde, versank er als Mensch immer tiefer in niedrige Ausschweifungen. Er verlor früh die Herrschaft über sich selbst; eine Zeit lang schwang er sich durch die Dichtkunst über den Verfall seines Lebens empor; zuletzt konnten auch diese Schwingen ihn nicht mehr erheben.

Er hatte viel vom Julikönigtum gehofft, er hatte von oder unter demselben einen kunstliebenden Hof, eine freisinnige Politik, eine Erneuung der nationalen Ehre und das Aufblühen der schönen Litteratur erwartet. Man kann sich denken, wie bitter er enttäuscht wurde. Es wäre nicht unmöglich gewesen, daß ein Hof mit lebendigem Sinn für Poesie und schöne Künste, welcher Alfred de Musset in seinen Kreis gezogen, einen wohlthätigen Einfluß auf ihn geübt, ihn gezwungen haben würde, auf Anstand zu halten, und seine Genüsse, ja sogar seine Ausschweifungen verfeinert hätte. Doch Ludwig Philipp, dieser im übrigen so geschliffene und gebildete Friedens-Monarch, hatte nur wenig Sinn für Poesie und wenig Einblick in deren Wesen. Er verstand es ebenso wenig Alfred de Musset wie Victor Hugo für sich zu gewinnen. Musset, der ein Schulkamerad seines Sohnes Ferdinand von Orleans war, hatte im Jahre 1836 in Veranlassung von Meunier's Attentat auf den König ein Sonett geschrieben. Es war ungedruckt, aber der Herzog

von Orleans, dem es zu Gesicht gekommen, und der es vortrefflich fand, wollte es absolut Seiner Majestät vorlesen. Der König erfuhr nicht einmal, von wem es war; denn ehe der Leser zu Ende gelangt war, war er so beleidigt darüber, daß der Dichter sich erdreistete, ihn zu duzen, daß er kein Wort mehr hören wollte. Um die Kränkung gutzumachen, erwirkte der Herzog für Alfred de Musset eine Einladung zu den Tuilerienbällen. An dem Tage seiner Vorstellung bei Hofe, sah er zu seiner Verwunderung Ludwig Philipp direkt auf sich zugehen und hörte ihn mit einem Lächeln und einer Miene, die ihn angenehm überraschte, sagen: „Sie kommen geradeswegs von Joinville, ich freue mich, Sie zu sehen." Alfred de Musset war zu sehr Weltmann, um Erstaunen zu verraten. Er verbeugte sich tief und grübelte darüber nach, was die Worte des Königs bedeuten könnten. Da entsann er sich, daß die Familie Musset in Joinville einen weitläufigen Verwandten hatte, der Forstinspektor auf den Krondomänen war. Der König, der sein Gedächtnis nicht mit litterarischen Namen plagte, kannte auf's Haar die Namen all' Derer, die bei seinen Domänen angestellt waren. Elf Jahre nach einander sah er jeden Winter mit derselben Freude das Gesicht seines vermeintlichen Forstinspektors wieder, fuhr fort, ihm ein Lächeln und Nicken zu spenden, das manchen Hofmann vor Neid erbleichen machte, und das für die Ehrenbezeigung galt, welche er der schönen Litteratur zollte — doch so viel ist ausgemacht, Ludwig Philipp ahnte niemals, daß unter seiner Regierung ein großer Dichter lebte, der denselben Namen trug wie sein Forstinspektor.

Ein Regiment, so glanzlos wie dasjenige Ludwig Philipp's, mußte für Musset ein Greuel sein. Seine kriegerische Antwort auf Becker's „Rheinlied" mit ihrem stolzen und wilden Hohn deutet auf lyrische Möglichkeiten bei ihm hin, die sich unter anderen politischen Bedingungen entfalten hätten können. Nun fühlte er sich darauf beschränkt, der Dichter der Jugend und der Liebe zu sein;

und als die Jugend schwand, hatte er keine Mittel zur Selbsterneuung. Seine Tugenden nicht weniger als seine Laster stürzten ihn ins Verderben: stolz und vornehm, wie er war, hatte er keine Spur in sich von jenem Ehrgeiz, der geistige Ökonomie mit sich führt, keine Spur von jener Erwerbslust, die zum Fleiße zwingt, nichts von dem unterordnenden Egoismus, der den Schriftsteller dazu bringt, sein Ich für das Allerwichtigste in der Welt zu halten. Er durchstürmte das Leben mit einer solchen Begierde und Hast, daß er mit vierzig Jahren müde war wie ein Siebenzigjähriger, ohne deshalb ruhig und weise geworden zu sein. Seine frühzeitige körperliche Erschöpfung führte die geistige mit sich. Er hatte auch nichts von dem idealen Egoismus, welcher den Schriftsteller antreibt, ganz für seine Kunst zu leben, keinen Funken von dem socialen oder politischen Sinn, welcher dem schaffenden Geist Pflichten gegen Andere auferlegt; er war in dem Grade außer Stande, sich selbst zu beherrschen, daß die augenblickliche Versuchung für ihn unwiderstehlich war; unbedingt tendenzlos, wie er als Dichter war, blieb er auch als Mensch völlig zwecklos; er hatte nichts, das er fördern oder durchsetzen, nichts, das er um jeden Preis gesagt haben wollte; und er war eine zu unlenksame, zu wenig contemplative Natur, als daß Selbstentwicklung im Goetheschen Sinne ihm das Ziel hätte sein können, das alle Tendenzen ersetzte. Als er 1857 starb, hatte er schon mehrere Jahre seine Muse überlebt.

XI.

„Ich glaube“ sagt George Sand in der Einleitung zu „La mare au diable“, „daß die Mission der Kunst eine Mission des Gefühles und der Liebe ist, und daß in unseren Tagen der Roman die Parabeln und Fabeln der kindlichen Zeiten ersetzen sollte. Das Ziel des Künstlers sollte sein, Liebe zu den Gegenständen, die er schildert, zu erwecken, und ich meinesteils würde ihm keinen Vorwurf machen, wenn er sie ein wenig verschönte. Die Kunst ist nicht ein Studium der gegebenen Wirklichkeit, sondern ein Suchen nach der idealen Wahrheit.“ — Was die reife Frau hier als Summe ihrer Ästhetik ausspricht, hat ihr schon seit ihrer Jugend vorgeschwebt. Sie hatte den Beruf des Schriftstellers nie anders aufgefaßt als gleich der Erhebung zu dem Höchsten, was der Mensch erreichen kann, oder besser als ein Emporschwingen der Seele über die Unvollkommenheit des Gesellschaftslebens, um ihr einen weiteren Gesichtskreis und dadurch, wenn sie wieder zur Erde zurückkehre, überlegene Kraft zu geben, die Vorurteile, die Institutionen, die Gemütsroheit und Herzenshärte zu bekämpfen, woraus all' jene Unvollkommenheit entsprang.

In der Einleitung zu „Le compagnon du Tour de France“ sagt sie: „Seit wann ist der Roman denn gezwungen, nur ein Gemälde von dem zu sein, was ist, von der harten, kalten Wirklichkeit, wie sie die Menschen und Verhältnisse der Gegenwart darbieten? Ich weiß recht gut, daß er es sein kann; und Balzac, ein Meister, vor dem ich mich stets beugte, hat „La comédie humaine“

geschrieben. Aber obschon ich durch Freundschaftsbande mit diesem berühmten Mann verbunden war, betrachtete ich doch das menschliche Geschick von einem ganz anderen Standpunkt, und ich erinnere mich, zu ihm gesagt zu haben: Sie schreiben „Die menschliche Comödie." Der Titel ist bescheiden. Sie könnten ebenso gut sagen „das Drama" oder „die Tragödie der Menschheit." — „Ja," antwortete er mir, „und Sie Ihrerseits schreiben das Epos der Menschheit." — „Der Titel," wendete ich ein, „würde im Gegenteil zu erhaben sein. Doch möchte ich gerne das menschliche Hirtengedicht, den menschlichen Roman oder die menschliche Dichtung im allgemeinen schreiben. Kurz und gut, Sie wollen und können den Menschen malen, wie er sich vor Ihren Augen zeigt. Wohl! Aber ich fühle mich berufen, das zu malen, von dem ich glaube, daß es so sein soll." Und da wir nicht mit einander konkurrierten, erkannte bald Jeder von uns das Recht des Andern an."

Diese Äußerung erschien als Protest gegen die Beschuldigung, den niederen Gesellschaftsklassen durch Schönmalerei schmeicheln zu wollen; daher ihre zugespitzte Form, daher der doktrinäre Ausdruck, den George Sand dem Idealismus ihrer Natur giebt. Gewiß war George Sand von Anfang bis zu Ende durch und durch Idealistin; aber dennoch war es keineswegs die Lust, die Menschen zu schildern, wie „sie sein sollen", welche ihr die Lippen öffnete, sondern vielmehr der Trieb, zu schildern, was die Menschen sein könnten, wenn die Gesellschaft nicht ihr geistiges Wachstum hemmte, sie verderbte und ihr Glück vernichtete; und die Repräsentanten der „Gesellschaft" wurden darum ohne Schonung preisgegeben. George Sand wollte ursprünglich ein Bild geben von dem Leben, wie es ist, von der Wirklichkeit, die sie erlebt und beobachtet hatte; nur entsprang das, was sie malte, der Weltanschauung des weiblichen Enthusiasmus. Das Segment, welches sie sah, war ein Stückchen Erde mit Himmel darüber. Ihr Scharfblick war der Scharfblick eines Lyrikers.

Jenes Zeitalter war von einer ungeheuren Produktivität. Victor Hugo, Balzac, Alexander Dumas veröffentlichten ein Werk nach dem anderen. Bei dem letzteren artete die litterarische Thätigkeit schließlich in eine förmliche Buchfabrikation aus; er gab vier bis fünf Romane gleichzeitig heraus und lieferte unter Beihilfe zahlreicher Mitarbeiter jährlich eine stattliche Reihe von Büchern. Auch George Sand's Produktionstrieb war außerordentlich. Ihre sämtlichen Werke machen ungefähr 110 enggedruckte Bände aus. Es kann keine Rede davon sein, eine Übersicht von allen zu bringen. Was ich beabsichtige, ist nur, die Hauptpunkte aus den bedeutendsten Werken, sowie die Ideenströmungen, welche durch dieselben — als bleibende Ausbeute der Bücher, selbst wenn ihre Einzelnheiten vergessen sind — hindurchgehen, hervorzuheben.

Die Lebensverhältnisse, welche hinter der ersten Gruppe von George Sands Romanen liegen, sind bekannt. Sie wurde 1804 geboren. Früh verlor sie ihren Vater; eine leidenschaftliche und unvernünftige Mutter und eine feine, verständige Großmutter waren ihr geblieben. Ihre Jugendjahre brachte sie auf dem Gute Nohant in Berry zu. Hier tummelte sie sich in frischer Luft; sie liebte die freie Natur und verkehrte mit Bauernkindern wie mit ihresgleichen. Sie war demokratisch, aber deshalb nicht weniger romantisch angelegt. Wie Chateaubriand in seiner frühen Jugend sich das Bild eines ideal schönen Weibes schuf, von dem er stets träumte, so formte sich George Sand in ihren frühesten Phantasien das Bildnis eines Helden, dem sie einen Altar von Stein und Moos in einer Ecke ihres Gartens errichtete und dem sie mit einer üppigen Erfindungsgabe zahlreiche Großthaten beilegte. Als sie mit dreizehn Jahren nach Paris in ein Kloster gebracht wurde, um dort erzogen zu werden, vermißte sie anfangs schmerzlich ihr freies Landleben, dann warf sie sich eine Zeit lang mit Feuereifer und Schwärmerei der Religion in die Arme. Dieser Aufschwung wurde noch vor ihrer Rückkehr nach Nohant von dem Interesse für Schauspielkunst und poetische

Studien abgelöst. Als erwachsenes junges Mädchen liest sie in ländlicher Umgebung zum ersten Male Rousseau und fühlt sich davon so getroffen, wie es der Fall ist, wenn man sein eignes Wesen plötzlich vor sich selbst erschlossen sieht. Sie wird Rousseau's Schülerin, sie hört niemals auf, es zu sein. Sein Naturſinn und Naturkultus, sein Deismus, sein Glaube an die Gleichheit und seine Liebe zu derselben, seine trotzige Haltung gegenüber der sogenannten civilisierten Gesellschaft entsprachen ihren eigensten Neigungen und anticipierten gleichsam Gefühle, die auch in ihrer Seele schlummerten. Die Werke von Shakespeare, Byron, Chateaubriand rissen sie hin und entrückten sie ihrer Umgebung so, daß sie sich trotz derselben vereinsamt fühlte; da entstand in ihr jene abstrakte Melancholie, welche in jungen, leidenschaftlichen Seelen der Schwermut über die wirklichen Täuschungen vorauszugehen pflegt. Daß das solcherweise entwickelte junge Wesen — kräftig, überlegen, reich und in seinem Suchen unselbständig — in dem Zusammenleben mit einem einzelnen Mann, und stünd' er durch Charakter und Anlagen noch so hoch über ihr, niemals Genüge hätte finden können, ist unzweifelhaft. Sie wurde im Jahre 1822 mit einem Herrn Dudevant vermählt, einem ganz gewöhnlichen Landjunker, weder schlechter noch besser als die Mehrzahl seinesgleichen. Er war roh und hitzig, gänzlich außer Stande, seine Frau zu verstehen; aber er hätte augenscheinlich ein viel besserer Ehemann sein dürfen, ohne daß dies dem unvermeidlichen Ausgang ein anderes Gepräge gegeben haben würde. Nur die ersten drei Jahre dieser Ehe gingen ohne Unruhe und Zerwürfnisse hin. Schon von 1825 an scheint George Sand ihren Mann völlig übersehen und, bei dem lebhaften Hang ihrer Natur zu Sympathien, Freundschaftsverbindungen mit anderen Männern geschlossen zu haben, da sie sich in ihrem Hause gekränkt und geistig mißhandelt fühlte. Herr Dudevant, der Ehemann genug war, um über die geistige Unabhängigkeit seiner Frau aufgebracht zu werden, wie er zugleich eine viel zu unbedeutende Persönlichkeit war, um

Nutzen aus der geistigen Unselbständigkeit zu ziehen, welche jene dahin brachte, einen Führer und Wegweiser zu suchen, faßte sogar ihre unschuldigsten Sympathien als Pflichtübertretung auf. Jedes Gefühl der Gemeinsamkeit zwischen den Ehegatten löste sich allmählich unter unaufhörlichen ehelichen Zwisten und Reibereien auf. Selbst die beiden Kinder, die ihnen geboren wurden, konnten das Paar nicht zusammenhalten; 1831 zog George Sand allein nach Paris.

Durch den später geführten Scheidungsprozeß, wie auch durch George Sands Korrespondenz gewinnt man einen hinlänglichen Einblick in die Geschichte dieser Ehe. Ich habe in der Gazette des Tribunaux (30. Juli, 1. und 19. August 1836, 28. Juni, 12. Juli 1837) die advokatorischen Akten beider Parteien gefunden. Es waren furchtbare, schmähliche Anklagen, welche die geniale Frau sich von dem Advokaten ihres Mannes gefallen lassen mußte. Bald in einer schwarzen Sammetjacke, über welche ihre schönen Haare herabfielen, bald, nach der damaligen Mode, einen geblümten Shawl um die Schultern, hörte George Sand, ohne eine Miene zu verziehen, die von Herrn Dudevant soufflierten Anklagen an, welche dessen Advokat ihr ins Gesicht schleuderte. Er beschuldigte sie, schon drei Jahre, bevor sie ihre Ehe eingegangen, eine verbrecherische Leidenschaft für einen anderen Mann gefaßt und derselben nachgegeben zu haben. „Herr Dudevant erfuhr bald, daß er von Der, welche er anbetete (!), verraten sei, war aber edelmütig genug, zu vergeben." Der Advokat las einen langen Brief vor, den George Sand an ihren Mann geschrieben, worin sie ein Geständnis ablegte, sich verschiedene Fehler vorwarf und das Mißverhältnis zwischen ihnen Beiden von einer Verschiedenheit der Charaktere ableitete, welche Güte und Liebenswürdigkeit von seiner Seite nicht ausschloß. Aller Logik zuwider wußte der Advokat aus diesem Brief eine Selbstanklage wegen Untreue zu deducieren. Er entwickelte ferner, wie die Ehegatten von 1825—28 in einer freiwilligen Trennung gelebt, wie Madame Dudevant selbst, nachdem sie 1831 ihren Mann verlassen,

um „ein Künstlerleben“ zu führen, einen friedlichen Briefwechsel mit ihm unterhalten und 300 Francs jährlich von ihm empfangen hatte. (Er erwähnte nicht, daß sie ihm 500000 Francs als Mitgift zugebracht.) Zu Anfang 1835 hatten die Ehegatten endlich unter sich ein Übereinkommen dahin getroffen, die Kinder und das Vermögen zu teilen und einander volle Freiheit einzuräumen — als George Sand plötzlich, noch bevor die Übereinkunft in Kraft treten sollte, dieselbe brach und um Scheidung nachsuchte. (In der Zwischenzeit hatte nämlich Herr Dudevant aus Anlaß eines Streites um den Sohn sie schlagen wollen, ja, in Gegenwart von Zeugen sein Gewehr ergriffen und auf sie angelegt.) Trotz der scharfen Begründung ihres Gesuches wurde dasselbe, wie der Advokat erklärte, abgeschlagen. Doch nun war die Reihe zu klagen an Herrn Dudevant; er leugnete Alles, was ihm vorgeworfen wurde, und richtete die härtesten Beschuldigungen gegen seine Gattin; er behauptete, daß diejenige, welche so unmoralische Schriften, wie die ihrigen seien, verfaßt habe, unwürdig sei, seine Kinder zu erziehen; er beschuldigte sie, in „all' die infamsten Geheimnisse der Ausschweifungen“ eingeweiht zu sein. Auf Grund dieses, nach der Meinung des Advokaten vollberechtigten Angriffes sei es, daß George Sand nun von neuem um Scheidung nachsuche, und seine Rede kulminiert in dem Ausruf: „Es ist also Ihre Anschauung, Madame, daß eine Frau, wenn sie will, die Hälfte eines Vermögens durchbringen, das Leben ihres Gemahls mit Gram erfüllen kann, und wenn sie Lust fühlt, sich noch freier den zügellosesten Ausschweifungen zu überlassen, das einfache und bequeme Mittel zur Verfügung hat, ihn vor dem Richterstuhl anzugreifen, indem sie ihm eine odiöse Handlungsweise andichtet!“

Es muß hart für die stolze Frau gewesen sein, als beobachtete Zuhörerin während der Besudlung ihres Namens und ihres Lebens dazusitzen; es kann ihr kaum die Pein gelindert haben, daß sie unmittelbar danach vernahm, wie ihr Advokat und Freund, Michel

de Bourges, sie als Genie pries, wie er durch Vorlesen stilistisch merkwürdiger Proben aus ihren Briefen großen Eindruck machte, und wie er alle die Scheltworte samt den brutalen Handlungen aufzählte, deren sich ihr Mann gegen sie schuldig gemacht hatte. Wohl war sie gewohnt, von den Journalisten ihre Romane als ebenso viele schamlose Verteidigungsartikel für die Unsittlichkeit ausschreien zu hören; doch einen ungewohnten Eindruck mußte es auf sie machen, ihr Privatleben in dieser Weise geschildert zu sehen. Die öffentliche Verhandlung, mit der ihre Ehe schloß, giebt indes gleichsam einen Rückblick auf diese selbst und dadurch den Schlüssel, die Indignation zu verstehen, die ihren ersten Ausdruck in „Indiana", „Valentine", „Lélia" und „Jacques" findet.

Diese Bücher bieten heutzutage nur geringes künstlerisches Interesse: die Charakterzeichnung ist in ihrem abstrakten Idealismus schwach, die Handlung unwahrscheinlich wie in „Indiana", oder unwirklich wie in „Lélia" und „Jacques"; der Vortrag ist trotz der vollständigen Harmonie des Stiles überspannt und deklamatorisch, in Briefen und Monologen nähert er sich der Form lyrischer Predigten. Und doch schlägt aus diesen Jugendromanen eine Flamme empor, die noch heutigen Tages leuchtet und erwärmt; und doch haben diese Bücher Töne angeschlagen, deren Echo erst spät verstummen wird. Sie klingen wieder von Klageliedern und Kriegsgeschrei; und wohin sie dringen, führen sie Gefühlskeime und Gedankensprößlinge mit sich, deren Trieb nur die Gegenwart hemmen konnte, die aber in der Zukunft sich mit einer Üppigkeit entfalten und ausbreiten werden, von welcher wir uns nur eine schwache Vorstellung zu bilden vermögen.

„Indiana" ist der erste Ausbruch von Bitterkeit und Schmerz in dem reichen, jungen Herzen. Das junge Weib ist lauter seelenvolle, adelige Feinheit, ihr Mann, Oberst Delmare, ein etwas gutmütigerer Herr Dudevant; Indiana's liebreicher und enthusiastischer Sinn flüchtet verwundet vom Gatten zu dem Geliebten. Die Ori-

ginalität des Buches beruht auf der Charakterzeichnung dieses Letzteren. Denn ihm ist sogar der Gemahl bei weitem vorzuziehen. Raymon ist der junge normale Franzose unter der Restauration, wie die Gesellschaft ihn herangebildet: gefühlvoll und berechnend, liebeskrank und egoistisch, so ganz aufgehend in der Rücksicht auf die öffentliche Meinung und das Gesellschaftsurteil, daß er aus einem hartherzigen Menschen ein herzloser, aus einem unzuverlässigen ein erbärmlicher wird und zuletzt hinter seiner glänzenden Schale von Eigenschaften und Talenten in seiner ganzen seichten Mittelmäßigkeit zum Vorschein kommt. Gleich in diesem ersten Werk treten mehrere männliche Haupttypen bei George Sand auf: die gröbere Natur, die durch die Macht, welche die Gesellschaft ihr in die Hand giebt, brutal wurde, und die schwächere Natur, welche angeborne Haltlosigkeit und das gewohnte Rücksichtnehmen auf das Gesellschaftsurteil unzuverlässig und feige machten. George Sand beginnt also von Anfang an, nach weiblicher Art, mit einem starken Bloßstellen des männlichen Egoismus. Als Gegensatz davon führt sie alsdann schon hier ihr Mannesideal ein, in dem Reserve-Liebhaber, dem anscheinend phlegmatischen, aber in Wirklichkeit glühenden Ralph, der, wortkarg wie sie selbst, für die oberflächliche Beobachtung steif und kalt (wie George Sand), lauter Selbstaufopferung, Edelmut und treue Liebe ist — eine Gestalt, die zu variieren sie in Jahren nicht müde wurde. Dieselbe wird in „Lélia" zu dem überlegenen, schwergeprüften Trenmor, dem Galeerensklaven, der die Gesellschaft mit stoischer Ruhe verurteilt; in „Jacques" zur Hauptperson, welche mit fast übermenschlicher Geisteshoheit sich tötet, um der Verbindung seiner jungen Gattin mit einem Anderen nicht im Wege zu stehen; in „Léone Léoni" zu dem ruhigen, männlichen Don Aleo, der sich ohne Schwanken erbietet, die arme Juliette zu heiraten, welche ein fast magischer Zauber an den bodenlosen Schlingel Léone — dieses männliche Seitenstück zu Manon Lescaut — fesselt; in „Le secrétaire intime" ist diese Ge-

stalt der unansehnliche Deutsche Max, mit seiner naiven Gutmütigkeit und seiner poetischen Begeisterung, der heimliche Gatte der Fürstin, welcher Alle huldigen; in „Elle et lui“ ist sie der Engländer Palmer, welcher als Gegensatz zu dem genialen, ausschweifenden Pariserkind Laurent aufgestellt ist; in „Le dernier amour“ tritt sie unter dem Namen Sylvestre als eine schwächere Wiederholung von Jacques auf.

Alle diese Gestalten haben den nicht seltenen Fehler der Ideale, daß sie Fleisch und Blut entbehren. Zum Ersatz ist die Raymon-Figur, welche die Welt, den Gesellschaftsegoismus, die Eitelkeit und Charakterschwäche symbolisiert, ein durch und durch ganz anders geglückter Typus. Schon in „Indiana“ besitzt Raymon eine kräftigere Realität als die übrigen Gestalten, eine viel bestimmtere Lokal- und Zeitfarbe; George Sand leitet die Unmännlichkeit seines Charakters von „dem versöhnlichen, nachgiebigen Hang“ des Zeitalters ab (Kap. X); sie bezeichnet ihre Zeit als die Epoche „des stillschweigenden Vorbehaltes“; sie zeigt, wie Raymon, welcher die politische Mäßigung verficht, sich einbildet, bloß weil er ohne politische Leidenschaft, sei er auch ohne politisches Interesse und stehe deshalb über den Parteien, während er von der Gesellschaft, wie sie ist, zu viel Vorteil hat, als daß er sie anders wünschte. Er ist „nicht undankbar genug gegen die Vorsehung, um ihr das Unglück der Anderen vorzuwerfen.“ Aber auch die zahlreichen Nachfolger dieser Gestalt in George Sand's Romanen verraten ein feines, tief eingehendes Studium der Wirklichkeit, um gleich mit dem Dichter Sténio in „Lélia“ zu beginnen und dem Liebhaber Octave danach in „Jacques“ — fast nur skizzierte, schwache Charaktere, mit denen die Leidenschaft Fangball spielt — bis zu den mit vielen individuellen Zügen ausgestatteten Gestalten: dem südlich leichtfertigen jungen Sänger Anzoleto in „Consuelo“, dem krankhaft nervösen, verfeinert egoistischen Fürsten Carol (Chopin) in „Lucretia Floriani“ und dem unstäten und haltlosen jungen Maler Laurent (Alfred de Musset) in „Elle et lui.“

„Indiana" endigt damit, den rücksichtslosen Egoismus des männlichen Geschlechtes in den Gesetzen der Gesellschaft zu finden, selbst in der Religion, welche die Männer lehren. Sie haben in ihrem Bilde Gott zum Manne gemacht. Indiana schreibt an ihren heuchlerischen Liebhaber: „Ich diene nicht demselben Gotte, dem du dienst; der meinige ist edler und besser. Dein Gott ist derjenige der Männer, ein Mann und ein König, der Grund und die Stütze des männlichen Geschlechtes; meiner aber ist der Gott des Alls, der Schöpfer und Erhalter aller Wesen. Euer Gott hat Alles nur für Euch hervorgebracht, der meine hat alle Arten für einander geschaffen." In diesen Worten liegt eine doppelte Bedeutung: eine kühne Kritik der Gesellschaftsordnung, welche das Weib dem Manne unterordnet und zugleich ein unschuldiger, jugendlich vertrauensvoller Deismus und Optimismus. Wenige Jahre später schließt sie „Lélia" mit einem Ausbruch von wild verzweifelndem Pessimismus. In ihrer Todesstunde sagt die Heldin: „Ach, die Verzweiflung herrscht und das Leiden, und Klagerufe strömen aus allen Poren der Schöpfung. Die Wogen wälzen sich seufzend an den Strand, und der Wind stöhnt und weint durch den Wald. Alle diese Bäume, welche, zur Erde niedergebeugt, sich nur erheben, um von neuem der Peitsche des Sturmes zu erliegen, leiden eine schreckliche Marter. Ja, es giebt ein einziges unglückliches, unermeßliches und furchtbares Allwesen, und die Welt, welche wir kennen, vermag nicht es zu umfassen. Allüberall ist es unsichtbar zugegen, seine Stimme füllt den Weltraum mit einem ewigen Schluchzen. Gefangen in unendlichem Raume, wo es sich bewegt und tummelt, fühlt es Haupt und Schultern von den Schranken des Himmels wie der Erde gehemmt, und es kann dieselben nicht überwinden; es wird gedrückt, gepeinigt, zermalmt, verflucht und gehaßt von allem. Wie nennt sich dieses Wesen, und woher kommt es? . . . . Einige haben es Prometheus genannt, andere Satan, ich nenne es Sehnsucht — ich, die Sibylle, die trostlose

Sibylle, ich nenne es den Geist der entschwundenen Zeiten .... ich, die zerbrochene Leier, das stumme Instrument, dessen Töne die Jetztlebenden nicht verstehen, aber in dessen Innern die himmlische Harmonie zusammengedrängt ist; ich, die Priesterin des Todes, und ich fühle wohl, daß ich einst Pythia war, schon damals geweint, schon damals gesprochen habe, aber ich erinnere mich des heilenden Wortes nicht mehr! ... O Wahrheit, Wahrheit! um dich zu finden, stieg ich hinunter in die Abgründe — ein Blick hinab würde die beherztesten Männer vor Entsetzen zum Schwindeln gebracht haben .... doch, o Wahrheit, du hast dich nicht geoffenbart, seit zehntausend Jahren such' ich dich vergebens. Zehntausend Jahre vernahm ich als einzige Antwort auf meine qualvollen Fragen das verzweifelte Schluchzen der ohnmächtigen Sehnsucht, das über diese verfluchte Erde hintönt .... Seit zehntausend Jahren ruf' ich hinaus in das Unendliche: Wahrheit! Wahrheit! und in all' der Zeit lautete die Antwort: Sehnsucht! Sehnsucht! Unglückliche Sibylle, stumme Pythia, zerschelle deine Stirn an den Pfeilern deiner Höhle und mische dein Blut, das raucht in Raserei, mit dem kalten Schaum des Meeres!"

In einer Äußerung wie diese gipfelt die seelenvolle Melancholie jener Jugendjahre. Zusammengefaßt, wie ich sie wiedergab (im Original ist sie sechsmal länger), verleiht sie George Sand's jugendlichem Selbstgefühl, wie es sich allmählich entwickelte, einen lyrisch vollendeten Ausdruck. Als sie „Indiana" schrieb, war weder ihr Überlegenheitsgefühl noch ihr Pessimismus so ausgebildet. Sie verfaßte die bescheidene Erzählung als mitleidige Wortführerin für die Opfer der Gesellschaftsordnung, jedoch ohne die Absicht, einen Angriff gegen deren Institutionen zu richten, nicht einmal gegen die Ehe, als deren Angreiferin sie von Anfang an gestempelt wurde. Sie spricht augenscheinlich reine Wahrheit, wenn sie (in der Vorrede, 1842) sagt, daß sie noch lange, nachdem sie dies Vorwort zu „Indiana" geschrieben, unter dem Einfluß eines Restes von

Ehrfurcht für die bestehende Gesellschaft sich bestrebte, das unlösliche Problem zu lösen, welches darin besteht, ein Mittel ausfindig zu machen, um das Glück und die Würde der von der Gesellschaft unterdrückten Individuen mit dem Aufrechthalten und Bewahren dieser selben Gesellschaft zu versöhnen. Sie ist gleichfalls in ihrem Recht, wenn sie ihrem Briefe an Nisard (dem letzten in „Lettres d'un voyageur") behauptet, nur die Ehemänner, nicht aber die Ehe als Gesellschaftseinrichtung, angegriffen zu haben. Sie trat ja auch als Erzähler und Psycholog, nicht als Reformator auf. Hier wie in „Valentine" waren es die Wärme und der lyrische Flug der Jugend, deren schwärmerische Eigenschaften und begeisterte Proteste, was den Inhalt des Romans ausmachte; es waren lauter Seelengeschichten, nur wenig von Personen handelnd; aber dennoch war in dem Wesen der Gefühle, in ihrem ganz unfrivolen und trotzdem der Gesellschaft widerstreitenden Charakter, und noch mehr in den eingestreuten Reflexionen etwas, das die alte Ordnung erschütterte. Es war deshalb gerade nicht lauter Thorheit, wenn von seiten des Bestehenden diese Bücher und ihre Verfasserin zum Gegenstand brutaler Angriffe gemacht wurden. Man ahnte, daß diese Gefühle nnd Gedanken früher oder später die Gesetze der Gesellschaft selbst umformen müßten. Sie haben bereits damit begonnen und werden es jeden Tag mehr thun.

Sogar der Idealismus dieser Bücher macht sie in ihrem innersten Wesen revolutionär. Denn indem für die Verfasserin nur die innere Welt existiert, läßt sie dieselbe sich frei entfalten, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß die äußere dadurch gesprengt wird; und indem sie mit Vorliebe exaltierte Gefühle malt — oder eigentlich nur ein einziges, aber unendlich verschiedenartiges Gefühl: die Liebe — zeigt sie, wie deren Gesetze die Gesetze der Gesellschaft unaufhörlich kreuzen. Obschon sie die Notwendigkeit und Unersetzlichkeit der Ehe in unsern Tagen nicht in Zweifel zieht, untergräbt sie doch den Glauben an deren Ewigkeit. Wohl wahr,

sie richtet ihren Angriff von Anfang an nur gegen die Ehemänner; aber indem sie eine ideale Forderung stellt, erweist sich dieselbe unter der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung als unerfüllbar. So ungefähr untergräbt in Dänemark später Kierkegaard das Christentum, da er, um die Menschen für dasselbe zu begeistern, die ideal überspannte Forderung für den Christen aufstellt.

Der moderne französische Naturalismus, welcher oft unter mehr oder weniger grundlosen Anklagen der Immoralität leiden mußte, hat sich zu rächen gesucht, indem er die Beschuldigung der Unsittlichkeit auf die schwärmerischen ersten Werke George Sand's zurückwarf. Wann immer Zola seine Einwendungen gegen den idealistischen Roman wiederholt, vergißt er niemals darauf aufmerksam zu machen, welche Gefahren für Familie und Gesellschaft es mit sich bringe, wenn das Individuum sich dem angemessenen Rahmen nicht fügen will und beständig nach größerer seelischer und geistiger Freiheit drängt. Zola thut sich etwas darauf zu gute, daß er seinesteils die ungebundene Liebesleidenschaft niemals in einem schönen oder verlockenden Lichte schildert, sondern sie stets in den Schlamm hinab platschen läßt. Er hätte hinzufügen können, daß er und alle Nachfolger aus Balzacs Schule überhaupt niemals eine höhere Moral brauchen, als die eben gang und gebe ist, noch jemals Hinblick auf eine andere Gesellschaft nehmen als auf die bestehende. Sie haben sich einer gewaltsamen Selbsteinschränkung unterworfen, indem sie sich an die Schilderung der von ihnen beobachteten äußeren Wirklichkeit gebunden und alle aus dieser Schilderung zu ziehenden Schlußfolgerungen verbannt haben. Hierauf beruht es, daß sie, bei aller Keckheit in Ausmalung von Gesellschaftsverhältnissen und Situationen, welche die frühere Litteratur selten so zu behandeln wagte, ebenso furchtsam wie nichtssagend als Denker und Moralisten sind. Sie suchen notwendigerweise ihre Stärke darin, beständig auf ihre Übereinstimmung mit den üblichen Moralbegriffen hinzuweisen; sie rühmen sich, das als

Laster zu betrachten, was alle andren gleichfalls Laster nennen, und dagegen Abscheu einzuflößen. Sie sind nicht wie jene Sünderin George Sand. Doch was endlich zu sagen an der Zeit, ist, daß gerade die „Moralität" der naturalistischen Schule ihre poetische Schwäche, und gerade jene „Immoralität" die starke Seite von George Sand's Schriften ist, welche in der Schilderung so weit mehr abstrakt und weit keuscher sind. In den anscheinend so verwegenen Büchern der realistischen Schule kommt kein einziger Satz vor, der, was wahrhafte Verwegenheit anbelangt, mit dem folgenden verglichen werden kann, welchen George Sand in „Horace" einer der Hauptpersonen in den Mund gelegt hat und welcher mit mustergiltiger Kürze die Moralphilosophie der Leidenschaft in ihren Werken zusammenfaßt: „Ich glaube, daß man diejenige Liebe, welche erhebt und uns durch schöne Gefühle und Gedanken stärkt, als eine edle Leidenschaft definieren kann — diejenige Liebe, welche egoistisch und feige macht und uns allen Kleinlichkeiten preisgiebt, als eine schlechte Leidenschaft. Jede Leidenschaft ist demnach gesetzlich oder verbrecherisch, je nachdem sie das eine oder das andere Resultat mit sich bringt, gleichviel ob die offizielle Gesellschaft, welche doch nicht das höchste Gericht der Menschheit ist, zuweilen die schlechte Leidenschaft legitimiert und die gute in die Acht erklärt."

„Lélia" und „Jacques" (1833 und 1834) bezeichnen den Höhepunkt von dem Byronschen Weltschmerz der Dichterin und von ihrem deklamatorischen Hang. In Lélia wollte sie ihr Jugendideal von der großen, tief, doch nicht sinnlich fühlenden Frau geben, während sie in deren Schwester Pulcheria, einer üppigen Courtisane, das Gegenbild von ihr aufstellte. George Sand schied hier die beiden Seiten ihres Wesens und formte Lélia nach dem Minervabilde in ihrer eigenen Seele, während Pulcheria ihrem eigenen Venuskultus entsprach; auf diese Weise brachte sie eher große skizzierte Symbole, als Menschen von Fleisch und Blut hervor. In „Jacques" faßte

sie das Eheſtandsproblem von einer neuen Seite an, indem ſie, die in „Indiana“ einen brutalen, in „Valentine“ einen kalten und geſchliffenen Ehemann geſchildert, denſelben hier mit jenen Vollkommenheiten ausſtattete, welche ihr als die höchſten vorſchwebten, und ſein Glück an eben dieſer Überlegenheit ſeiner Natur ſtranden ließ, für die ſeine jugendlich unbedeutende Gattin nicht auf die Dauer Liebe fühlen kann. Die Dichterin verſuchte hier den Eindruck ihrer eigenen Anſchauungsweiſe zu verſtärken, indem ſie dieſelbe dem gekränkten Ehemann in den Mund legt. Er ſelbſt entſchuldigt ſeine Gemahlin: „Kein menſchliches Geſchöpf kann über die Liebe gebieten, und niemand iſt ſchuldig, wenn er ſie fühlt oder entbehrt. Was die Frau erniedrigt, iſt die Lüge; was den Ehebruch konſtituiert, iſt nicht die Stunde, welche ſie dem Geliebten gewährt, ſondern die Nacht, die ſie danach mit ihrem Manne zubringt.“ Jacques fühlt ſich verpflichtet, den Platz zu räumen: „Borel an meiner Stelle würde ruhig ſeine Frau geprügelt haben und nicht errötet ſein, ſie dann in ſeine Arme aufzunehmen, entwürdigt von ſeinen Schlägen und ſeinen Küſſen. Es giebt Männer, die ohne weiteres nach orientaliſcher Manier ihre treuloſe Gattin totſchlagen, weil ſie dieſelbe als geſetzliches Eigentum betrachten. Andere ſchlagen ſich mit ihrem Nebenbuhler, töten oder entfernen ihn und bitten alsdann die Frau, welche ſie zu lieben behaupten, um Küſſe und Liebkoſungen, während dieſe entweder voll Schrecken ſich zurückzieht oder in Verzweiflung ſich hingiebt. Dies iſt in der ehelichen Liebe gemeiniglich die Art zu handeln, und mir kommt es vor, als ob die Liebe der Schweine weniger niedrig und weniger grob ſei als diejenige ſolcher Menſchen.“ Dieſe Wahrheiten, welche für unſere heutige gebildete Welt als elementare daſtehen, waren vor fünfzig Jahren himmelſchreiende Sophismen. Sie ſind das Salz, welches dieſe Jugendwerke friſch erhält trotz all' des Veralteten in der Erfindung und aller Weitläufigkeit in der ermüdenden Briefform.

Das hervorragendste Merkmal, welches die Überspanntheit des Romantismus sich in diesem Buche setzte, ist die Schlußkatastrophe: Jacques weiß kein besseres Mittel, Fernande zu befreien, als den Selbstmord, der für sie den Anschein eines zufälligen Todes haben soll. Hiermit sind wir in die pure Unwirklichkeit hineinversetzt. Doch im übrigen ist die Unwirklichkeit in diesem Roman mehr scheinbar als real. Die moderne Schule hat gut den Mangel an örtlicher Bestimmtheit, an wirklicher Beschäftigung u. s. w. nachweisen — die Personen in George Sand's ersten Romanen haben keine andere Beschäftigung als die, zu lieben. Doch die Wirklichkeit, welche sich hier vorfindet, ist eine innere, die Wirklichkeit der Gefühle. Auch diese hat man in unsern Tagen bestritten. Es gehört zum Ton, Gefühle wie die hier geschilderten, eine so heftige Verzweiflung über die Gesellschaftsordnung, eine so leidenschaftliche erotische Zärtlichkeit, ein so reines und glühendes Freundschaftsgefühl zwischen Mann und Frau unnatürlich und unwirklich zu finden.[1] Allein man muß bedenken, daß George Sand's Personen sich hoch über das Durchschnittsmaß erheben. Sie schildert überlegene Naturen; ja, sie hat in diesen Büchern eigentlich nichts andres gegeben als die Psychologie ihrer eigenen Gefühlswelt. Sie variiert nur unaufhörlich die Umstände, in welchen sie ihre eigenen Gefühlsanlagen anbringt, und zieht so mit genialer Selbstbeobachtungsgabe und sichrer Hand die psychologischen Konsequenzen. Interessant ist

[1] Emile Zola schreibt von den Personen in „Jacques" (Documents littéraires S. 222): „Ich kann die Wirkung nicht ausdrücken, welche solche Figuren auf mich machen: sie verwirren mich, sie überraschen mich, als hätten sie eine Wette eingegangen, auf den Händen zu gehen. Ich verstehe nichts von ihren Klagen, nichts von ihrer ewigen Bitterkeit. Über was beklagen sie sich? was wollen sie? Sie nehmen das Leben von der verkehrten Seite; es ist daher natürlich, daß sie unglücklich sind. Glücklicherweise ist das Leben ein besseres Mädchen. Man wird immer mit ihm einig, wenn man Gutmütigkeit genug hat, sich in die unangenehmen Stunden zu finden." Zola zeichnet in dieser Karikatur von George Sand sein eignes Bild oder vielmehr seine eigne Karikatur: denn so spießbürgerlich ist er gewiß nicht.

es zu sehen, wie in diesen Jugendwerken das beständige Sehnen, einen ebenbürtigen Mannesgeist zu finden, sie dahinführt, gleichsam sich selbst in zwei Geschlechtern zu verdoppeln. So leidenschaftlich sie auch die Liebe verherrlicht, so stark sie auch das Seelenleben der bedeutenden Frau und des großen Mannes davon überwältigt sein läßt, so hegen sie doch beide, Jacques sowohl wie Lélia, ein größeres, idealeres Freundschaftsgefühl zu einem Wesen des andern Geschlechtes, das sie versteht. Im Vergleich mit diesem Gefühl tiefen gegenseitigen Verstehens scheint das Liebesverhältnis Lélias zu Sténio, dasjenige Jacques' zu Fernande nur eine Schwäche dieser großen Seelen. Lélia hat in Trenmor einen Freund, der sie versteht, Jacques eine ebenbürtige Freundin in Sylvia. Er würde sie lieben, wenn sie nicht seine Halbschwester wäre, oder vielmehr wenn er nicht Grund zur Befürchtung hätte, daß sie es sei; aber wie das Verhältnis ist, hat es eine Schönheit in sich, die blos erotische Beziehungen kaum erreichen könnten. Ich entsinne mich deutlich, welch' mächtigen Eindruck das Verhältnis zwischen Jacques und Sylvia auf mich machte, als ich das Buch zum ersten Male las. Wohl sah ich, daß Jacques bis zu einem gewissen Grade unwirklich ist, Sylvia desgleichen, denn sie ist nur seine Vertraute, die ihn versteht; aber der ideale Strom zwischen ihnen hat seine Wirklichkeit und berührte mich elektrisch. Diese Sylvia ist erstanden auf den Notschrei, welchen der geniale Geist hinaus in die leere Welt nach seinesgleichen sandte; ihre Gestalt ist sicher nichts weiter als das Postulat des großen, einsamen Herzens — aber was ist die Poesie anderes! So unvollkommen der Roman auch ist, das Verhältnis zwischen Jacques und Sylvia verleiht ihm eine schimmernde Poesie; es ist als schaue man über die niedrige Welt der Leidenschaften hinein in eine höhere, wo reinere, wenn auch sonst irdische Geister einander lieben und verstehen.

Figuren wie diese illustrieren den lebendigen Freundschafts-

trieb, welchen George Sand in jenen Tagen besaß, und welcher so ganz der Geist der romantischen Jugend war. Ihre auf die erste Romangruppe folgenden „Lettres d'un voyageur", die unmittelbar nach dem Abschiede von Alfred de Musset in Venedig beginnen und sich über die folgenden Jahre erstrecken, gewähren einen Einblick in ihre Freundschaftsverbindungen und sind überhaupt eines von den Werken, in welchen die Dichterin ihr Seelenleben am offenherzigsten preisgegeben, obschon sie sich hinsichtlich aller persönlichen Angelegenheiten einer Zurückhaltung befleißigt, welche die Darstellung für den Uneingeweihten dunkel macht. Man folgt ihr in diesem Werk von ihrem Zusammenleben mit dem schönen, doch dummen italienischen Arzte (Dr. Pagello), um dessentwillen sie Musset opferte, bis zu ihrer Schwärmerei für Everard (Michel de Bourges, ihr Advokat im Scheidungsprozesse), durch welche sie sich zu dem schönen Romane „Simon" inspiriert fühlte. Zwischen diesen Anfangs- und Endpunkten liegen all' die guten und herzlichen Freundschaftsverbindungen mit François Rollinat, Jules Néraud und wie sie alle hießen, mit denen Gedanken und Briefe auszutauschen sie beständig sich gedrängt fühlte, mit denen sie studierte, von denen sie sich belehren ließ, und die sie in dem burschikosen Stil des Romantismus mit dem vertraulichen Du ansprach — ferner alle die echt künstlerischen Kameradschaftsverhältnisse zu Franz Liszt, Gräfin d'Agoult, Meyerbeer und vielen Anderen, den genialen Männern und Frauen unter ihren Zeitgenossen.

In keinem anderen Werke ist sie so beredsam, in keinem anderen strömt ihr Vortrag in so vollen, lyrisch-rhetorischen Wogen. Nirgends kann man besser als hier ihren lyrischen Stil studieren — jenen, welcher sich außerhalb der dialogisierten Partien in ihren Romanen zu erkennen giebt. Das Volltönige ist ihre Haupteigenschaft. Der Stil rollt dahin in langen, schönen Rhythmen, gleichmäßig in seinem Sinken und Steigen, singend in seinem Schwärmen, harmonisch sogar im Ausdruck der Verzweiflung und des Selbst-

aufgebens. Das angeborene Gleichgewicht ihrer Seele spiegelt sich in dem Ebenmaß dieser Sätze: niemals ein Schrei, ein Stoß, ein Auffahren im Stil. Er hat Schwung, er fliegt auf breiten Flügeln — doch weder ein Sprung noch ein Sturz. Er entbehrt der Melodie, aber reiche Harmonien durchklingen ihn; er entbehrt der Farbe, aber seine Zeichnung hat die volle Schönheit des Linienspieles. Niemals wirkt George Sand durch eine ungewohnte oder kühne Worterfindung, selten oder nie durch ein auffallendes Bild. So wenig ihr Vortrag schreiende Töne hat, so wenig zeigen ihre Bilder starke oder grelle Farben. Sie ist romantisch durch ihren Enthusiasmus, durch die Art, wie sie sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit Gefühlen hingiebt, welche allen Regeln und jeder Norm trotzen; aber sie ist nach strengstem Begriff klassisch durch die Regelmäßigkeit ihrer Perioden, durch die abstrakte Schönheit der Form und die Mäßigkeit im Gebrauch der Farbe.[1]

Die Briefe aus Venedig und noch mehr diejenigen aus der Zeit seit ihrer Rückkunft nach Frankreich zeigen Jedem, der zu lesen versteht, wie gedemütigt George Sand durch Mussets Verlust war, wie sehr es ihr zu Herzen ging, auf ihn verzichten zu müssen. Das Verhältnis ist in „Elle et lui", der etwa zwanzig Jahre später gegebenen Darstellung, zurechtgelegt. Gewiß gab es Zeiten, wo das Gefühl, vor Sehnsucht, Scham und Kummer vergehen zu müssen, sie durchdrang. In einem Briefe an Rollinat aus dem Jahre 1835 finde ich einen bezeichnenden, so viel ich weiß, bis jetzt übersehenen Passus, der nicht ohne Anmut ist und zugleich ein Bekenntnis enthält:

„Hör' eine Geschichte und weine! Es war einmal ein großer Künstler Namens Watelet, der besser radierte als irgend ein anderer Mann seiner Zeit. Er liebte Marguerite Le Conte und lehrte sie

[1] Selbst der prinzipielle Gegner des Romantismus und George Sand's, Emile Zola, ist genötigt, George Sand zuzugestehen: „L'âme romantique animait ses créations, mais le style restait classique." Documents littéraires p. 217.

eben so gut zu radieren wie er selbst. Sie verließ ihren Mann, ihr Besitztum, ihre Heimat, um mit Watelet zusammen zu leben. Die Welt verdammte die Beiden, aber da sie arm und bescheiden waren, vergaß man sie. Vierzig Jahre darnach entdeckte man in der Umgebung von Paris, in einem kleinen Hause, Moulin-Joli genannt, einen alten Mann, der radierte, und eine alte Frau, die er seine Müllerin nannte, und die gleich ihm ätzte, beide an demselben Tische sitzend. Der erste Müßiggänger, welcher dieses Wunder aufspürte, erzählte Anderen davon. Die feine Welt strömte haufenweise herbei, das Außerordentliche zu sehen: eine Liebesverbindung, welche vierzig Jahre hindurch gewährt hatte; eine Arbeit, die beständig mit dem gleichen Fleiß und dem gleichen Eifer betrieben wurde; zwei schöne Zwillingstalente. Dies machte Aufsehen .... Zum Glück, denn die Welt würde Alles verdorben haben, starb das Paar wenige Tage darnach an Altersschwäche. Das letzte Blatt, welches sie radierten, stellte Moulin-Joli vor, Marguerites Haus .... In meinem Zimmer hängt ein Porträt, dessen Original Niemand hier gesehen. Ein Jahr hindurch hat der, welcher mir dies Bild zurückließ, jede Nacht mit mir an dem kleinen Tisch gesessen und von derselben Arbeit gelebt wie ich..... Bei Tagesgrauen legten wir einander unsere Arbeit zu gegenseitiger Beurteilung vor, des Abends speisten wir an demselben kleinen Tisch und sprachen von Kunst, von Gefühlen, von der Zukunft. Die Zukunft hat uns ihr Wort gebrochen. Bete für mich, Marguerite Le Conte!"

Diese Stelle dürfte die einzige sein, wo George Sand das Bekenntnis ablegt, sie habe in ihrer Eigenschaft als Dichterin Musset Etwas zu verdanken. Ich habe bereits angedeutet, von welcher Beschaffenheit sein Einfluß auf sie gewesen ist; derselbe war rein kritisch, er schärfte ihren Schönheitssinn, aber bestimmend konnte Mussets künstlerische Art nicht auf sie einwirken. Für direkten stilistischen Einfluß blieb George Sand absolut unempfänglich. Madame de Girardins witziger Ausspruch über sie: „Besonders wenn von

den Werken weiblicher Schriftsteller die Rede ist, kann man mit Buffon ausrufen: der Stil, das ist der Mann", ist genau ebenso falsch wie ergötzlich; denn obschon fast jeder von George Sand's Romanen durch sein verschiedenartiges Gepräge den Wechsel männlichen Einflusses zeigt, so erstreckt sich diese Einwirkung doch niemals auf den Stil. George Sand macht sich wieder und wieder zum Organ für Ideen Anderer, niemals aber ahmt sie eine fremde Schreibweise nach. Dafür war ihr poetisches Wesen zu selbständig und dafür war sie außerdem in zu geringem Grade Künstlerin. Sie, die mündlich so wortkarge, so langsame, war, wenn sie schrieb, eine Improvisatrice, sie ließ die Feder über das Papier fliegen, ohne Vorstudien gesammelt, ohne Vorbilder zu haben, ohne ein bewußtes künstlerisches Ziel. So wenig sie jemals einen gegebenen Stoff verarbeiten konnte, so wenig vermochte sie, eine von Anderen begonnene, halbausgeführte stilistische Wendung zu überarbeiten oder zu vollenden — Momente, auf denen der rein technische Fortschritt in einer Kunst beruht. Hierin bildet sie einen scharfen Gegensatz gerade zu Musset. Er war von Anfang an von einem Trotz gegen alle technischen und künstlerischen Regeln beseelt, der ihr gänzlich fremd war. Er verschlechterte z. B. absichtlich die Reime in seinen ersten Gedichten, um die Klassiker recht gründlich zu ärgern. (Die Marquise in „L'Andalouse" hieß in den ersten Ausgaben Amaémoni, was französisch einen richtigen Reim auf bruni bildet; in dem endgültigen Text hingegen erhielt sie den Namen Amaégui, was kaum mehr für einen Reim gelten kann.) Als gegen das Ende seiner Schriftstellerthätigkeit seine Produktionskraft im Abnehmen war, machte er in dem kleinen Lustspiel „On ne saurait penser à tout" Gebrauch von vollen sieben Seiten aus Carmontelle's Proverbe „Le distrait"; und selbst in seiner besten Zeit verschmähte er nicht, die Wendung irgend einer Periodenform, die er bei einem Anderen vorgefunden, in feinerer Weise zu benützen; so entdecke ich in den Werken des Fürsten von Ligne ein stilistisches Vorbild für

das früher angeführte schöne Gedicht „Après une lecture“.[1] Bei George Sand ist es unmöglich dergleichen zu finden. Ihr ist die Gabe nicht verliehen, die rohen Diamanten Anderer zu einem Brillantschmuck für ihre Muse zurechtzuschleifen; im einfachen weißen Gewande, mit einer Wiesenblume im Haar, tritt bei ihr die Muse auf.

Nirgends ist die eigentümliche Schönheit ihres Stils herzgewinnender als in dem erwähnten Brief an Rollinat. Hier schmilzt bei diesem weiblichen Genius der Geistesrevolutionen das tiefe Verständnis des Naturkindes wunderbar zusammen mit dem ewigen Sehnen; und durch die Sehnsucht nach der Natur und dem Drang nach Glück klingt das Trauerlied des liebenden Herzens über die Täuschungen, welche es Anderen bereitete und von ihnen erlitt. Hier und in dem folgenden Brief an Éverard gewahrt man ferner, wie George Sand's politischer, republikanischer Glaube aus den Ruinen der Luftschlösser ersteht, die sie in ihren erotischen Jugendträumen erbaute. Von Anfang an ist sie schwach im Glauben, zu sehr von sich selbst eingenommen. Wohl wahr, der arme Poet „fühlt sich schlimm zu Mute unter dem Regenschirm des Königtums“; sie dagegen interessierte sich als Dichterin für die Form der Veilchen- und Jasminblüten fast ebenso sehr wie für die sozialen und

[1] Der Fürst von Ligne spricht von den Eigenschaften des echten Kriegers, wie Musset von denen der echten Dichters. Es heißt hier: „Si vous ne rêvez pas militaire, si vous ne dévorez pas les livres et les plans de guerre, si vous ne baisez pas les pas des vieux soldats, si vous ne pleurez pas au récit de leurs combats, si vous ne mourez pas du désir d'en voir et de honte de n'en avoir pas vu, quoique ce ne soit pas votre faute, quittez vite un habit que vous déshonorez. Si l'exercice même d'une seule bataille ne vous transporte pas, si vous ne sentez pas la volonté de vous trouver partout, si vous êtes distrait, si vous ne tremblez pas que la pluie n'empêche votre régiment de manœuvrer; donnez y votre place à un jeune homme tel que je le veux“ u. s. w. Die Art wie Musset den Bau des Prosastiles hier in die Verskunst überführte, verrät seine künstlerische Genialität fast noch deutlicher als eine völlig freie stilistische Erfindung es zu thun vermöchte. — Es war ein Wink von Emile de Montégut, der mich auf diese Stelle aufmerksam machte; auf die Benützung Carmontelles hat Paul Lindau in seinem Buch „Alfred de Musset“ hingewiesen.

politischen Formen. Doch allmählich kann man erkennen, wie der Funke der Begeisterung in ihrer Brust aufflammt. Sie beneidet ihre männlichen Freunde um ihren Glauben und um die handelnde Thatkraft, sie, die „nur ein Poet ist, das heißt, nur ein schwaches weibliches Wesen". Bei einer Revolution konnten die Anderen es erstreben, dem Geschlechte die Freiheit zu erobern — sie könnte nichts als sich tot schlagen lassen, in der Hoffnung, zum ersten Mal in ihrem Leben einen Nutzen gestiftet zu haben, besteh' er auch bloß darin, eine Barrikade zu errichten, so hoch wie ihre Leiche. Und sie schließt:

„Bedarf Jemand von Euch mein Leben in der Gegenwart oder Zukunft? Wenn Ihr mir versprecht, mich in den Dienst einer Idee, und nicht einer Leidenschaft zu stellen, so bin ich willig, Eurem Gebot zu gehorchen. Ach! ich sag' es Euch voraus, ich tauge nur dazu, einen Befehl tapfer und treu auszuführen. Ich kann handeln, nicht überlegen, denn ich weiß nichts und bin über nichts mir klar. Ich kann nur Folge leisten, wenn ich die Augen schließe und meine Ohren verstopfe, damit ich nicht sehe oder höre, was mich unsicher macht; ich kann mit meinen Freunden marschieren, wie der Hund, welcher seinen Herrn auf dem Schiffe fortsegeln sieht und sich ins Wasser stürzt, um ihm zu folgen, bis er vor Ermattung stirbt. Das Meer ist groß, o meine Freunde! und ich bin schwach. Ich tauge nur zum Soldaten, aber ich habe nicht das nötige Maß von fünf Fuß. — Doch gleichviel! der Zwerg gehört Euch zu. Ich bin Euer, weil ich Euch liebe und achte. Die Wahrheit ist nicht unter den Menschen, Gottes Reich ist nicht von dieser Welt; aber wenn der Mensch überhaupt der Gottheit den Strahl zu entwenden vermag, welcher die Welt erleuchtet, so habt Ihr ihn geraubt, Ihr Kinder des Prometheus, Ihr Liebhaber der unbezwungenen Wahrheit und der unbeugsamen Gerechtigkeit! Wohlan! Mag die Farbe Eures Banners stärker oder schwächer sein, wenn Eure Heerscharen nur den Weg der republikanischen Zukunft gehen — dann, im

Namen Jesu, der jetzt nur einen einzigen wahren Apostel auf Erden hat [Lamennais]; im Namen Washington's und Franklin's, die ja nicht Alles vollbringen konnten und uns deshalb ein Werk zur Vollführung hinterließen; im Namen Saint-Simon's, dessen Söhne wagen, sich auf das erhabene und furchtbare Gesellschafts-Problem einzulassen (Gott beschütze sie!); wenn nur das Gute geschieht und die, welche glauben, ihren Glauben in Werken beweisen ..... ich bin bloß ein armes Soldatenkind, doch nehmt mich mit, nehmt mich mit!"

Es finden sich kaum in einer anderen Litteratur so reine und echt weibliche Äußerungen des Enthusiasmus. In der deutschen könnte man vielleicht ein Seitenstück dazu in Bettinas just in demselben Jahre erschienenen „Briefwechsel Goethe's mit einem Kinde" finden, der Frucht einer gleichfalls überströmenden Begeisterung; doch bei Bettina ist der Ausdruck nicht völlig so echt wie das Gefühl, und selbst dieses hat engere Grenzen, es ist mehr die reine Freude an der Schönheit. Bettina ist geistreich, ihr Stil daher zugeschliffen und glänzend; bei George Sand aber zeigt sich die Größe selbst im Ausdruck für den Enthusiasmus der weiblichen Schwachheit.

Es währte einige Jahre, bis die Stimmungen, welche wir hier in ihr entstehen sahen, in Werken ausklingen. Wir werden später auf dieselben zu sprechen kommen. Hier wollen wir bei den ruhigeren, rein poetischen Erzählungen verweilen, welche die zweite Periode ihres Schriftstellertums ausfüllen.

Von diesen stelle ich in künstlerischer Hinsicht die kleine Novelle „La Marquise" unbedingt am höchsten; sie dürfte überhaupt, rein künstlerisch betrachtet, das Vollkommenste sein, was George Sand geschrieben hat. Ich denke mir, daß sie durch die Erinnerung an ihre gute, feine Großmutter sich zu dieser Erzählung inspiriert fühlte. Dieselbe wirkt hinreißend durch die Vereinigung des Geistes und der Sitten des achtzehnten Jahrhunderts mit der furchtsamen und schwärmerischen Erotik des neunzehnten. Es ist die einfache Ge-

schichte einer vornehmen Dame aus der Zeit des alten Regime, die sich vermählt hat, wie man sich in jener Zeit vermählte, und die dann einen Liebhaber nahm, wie es damals gebräuchlich war. Nun langweilt sie sich zum Sterben; nicht ihr Herz hatte den Liebhaber gewählt, die ganze gute Gesellschaft hatte sich vielmehr verschworen, ihr diesen Mann aufzubürden. Jung, unerfahren, schön und insofern unschuldig, als sie überhaupt noch nichts von der Liebe wußte, verliebt sie sich in einen armen, halb verkommenen Schauspieler, der von den Brettern aus ihr die Verkörperung edler Männlichkeit und Poesie scheint. Sie sieht ihn unbeachtet außerhalb des Theaters und erschrickt über die veränderte Art seines Aussehens; er, dem ihr Interesse für ihn kein Geheimnis bleiben konnte, spielt einzig für sie und träumt nur von ihr. Dann haben sie zum ersten und letzten Male in später Abendstunde, nach dem Schluß der Vorstellung, eine Zusammenkunft, zu welcher die Marquise sich einfindet, matt infolge eines Aderlasses am Vormittage, der Schauspieler in seinem Theaterkostüme, das zu wechseln er nicht Zeit gehabt hatte, noch beherrscht von der Idealität der Bühnenszene, begeistert, verschönert, geadelt durch seine Liebe, welche ihn so hoch über seine gewöhnliche Lebenssphäre erhebt. Sie ist ehrbar, er voll Ehrfurcht; sie ist verliebt, hingerissen wie in einer poetischen Illusion, er liebt ihr wirkliches Wesen, glühend, begehrend, doch ritterlich. Nach einem Sturme gegenseitiger Leidenschaft endigt die Begegnung ohne andere Liebkosung als einen Kuß, den sie ihm, während er vor ihr kniet, auf die Stirne drückt.

„Nun wohl!" schließt die alte Marquise ihre Erzählung, „glauben Sie jetzt, daß es im achtzehnten Jahrhundert noch eine Tugend gab?" — „Madame," erwidert ihr Zuhörer, „ich habe nicht die geringste Lust, daran zu zweifeln; indes, wenn ich weniger gerührt wäre, so würde ich mir vielleicht die Bemerkung erlauben, daß es sehr verständig von Ihnen war, sich an jenem Vormittag zur Ader zu lassen." — „Ihr plumpen Männer!" ruft die Mar-

quise, „Ihr versteht doch niemals etwas von der Geschichte des Herzens.“

George Sand hat nichts Graziöseres geschrieben; die Schelmerei in diesem Schluß, welche auch den verwandten, in gleichem Grade anmutigen, tiefsinnigen Roman „Teverino“ stempelt, in ihrer Erzählungsweise jedoch sonst selten vorkommt, ist ganz im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts. Auch die Kunstform hat hier die in sich abgeschlossene Knappheit, welche in der Regel die Vorbedingung dafür ist, ob ein Werk auf die Nachwelt kommen wird. „La Marquise“ ist geschaffen, um in jede Anthologie französischer Meisterwerke aufgenommen zu werden.

In einer ganzen Reihe nun folgender Schriften schildert George Sand die Frauennatur, wie sie sich dieselbe vorstellt, wenn sie unverdorben ist: nämlich keusch, stolz, thatkräftig, empfänglich für die Leidenschaft der Liebe, aber über derselben stehend und in derselben ihre Reinheit bewahrend. Gerne verleiht sie der Frau eine sittliche Überlegenheit über den Mann. Doch ist auch die Mannesnatur, wie sie dieselbe mit Vorliebe bei ihren Helden darstellt, in ihrem Wesen gut, obschon sie bei den herrschenden Klassen durch die angeborene Tyrannei, welche sie über die Frau und das gemeine Volk ausübt, getrübt wird.

Rousseaus Überzeugung von der ursprünglichen Güte der Natur und der Verderbtheit der Gesellschaft bildet die Grundlage all' dieser Erzählungen. Frauengestalten wie Fiamma in „Simon“, Edmée in „Mauprat“, Consuelo in dem Roman gleichen Namens (zu welcher Madame Viardot bis zu einem gewissen Grade das Modell gewesen ist), sind der reine Ausdruck für das typische junge Mädchen bei George Sand. Ihre Rolle ist die, den Mann zu begeistern, zu heilen oder zu erziehen. Sie ist ohne Schwanken, ihr Wesen ist Festigkeit, sie ist die Priesterin der Vaterlandsliebe, der Freiheit, der Kunst oder der Zivilisation. Von den genannten Romanen ist „Consuelo“ der umfangreichste und berühmteste; er

beginnt meisterhaft, verliert sich aber gänzlich (wie auch mehrere von Balzac verfaßte, nicht zu reden von Dumas' umfangreicheren Werken) in romantischer Schwärmerei. In der Kunstanschauung des Zeitalters lag ja eine Versuchung zum Überspannten; nicht nur Victor Hugo war es, der beständig auf dem Sprunge stand, dem Unförmlichen zu verfallen.

Neben diesen Büchern, in welchen das junge überlegene Mädchen als Heldin figuriert, stehen einige andere, wo die reife Frau die Hauptperson ist und in denen George Sand zuweilen ihr eigenes Naturell mehr direkt dargestellt hat. Solche sind „Le Secrétaire intime", eine schwächere Arbeit, sowie „Lucretia Floriani", eines der merkwürdigsten Erzeugnisse ihrer Feder. Für die meisten Leser wird es sich wie ein abschreckendes oder empörendes litterarisches Paradoxon ausnehmen; denn es will die Ehrbarkeit, ja die Keuschheit einer Frau aufrecht erhalten, die, eine italienische Schauspielerin und Schauspielverfasserin, vier Kinder hat, welche sich zu drei verschiedenen Vätern bekennen. Aber es ist ein Buch, welches das schwierige Problem, das die Verfasserin sich stellte, gelöst hat: uns einen Einblick in eine Frauennatur zu geben, die reich und gesund genug ist, immer lieben zu müssen, edel genug, nie herabgewürdigt zu werden, und so künstlerisch angelegt, daß sie weder in einem einzigen Gefühle sich beruhigen kann, noch daß, selbst unter wiederholten Täuschungen, der Strom ihrer Empfindungsfähigkeit versiegt.

Es ist George Sand geglückt, dies Problem zu lösen, weil sie schlichtweg den Schlüssel nahm, den ihr eigenes Wesen ihr gab. Mehr als einer, der die Gerüchte von dem regellosen Leben der Dichterin gehört, von ihren Verbindungen mit Jules Sandeau, Alfred de Musset, Michel de Bourges, Frédéric Chopin und einem halben Dutzend Anderen, hat sicher sich im Stillen gefragt, wie es zuging, daß so reine, bei aller Leidenschaftlichkeit so adelige Bücher wie die ihrigen einem so unordentlichen, ja, nach den allgemeinen

Begriffen, so unwürdigen Leben entspringen konnten. George Sand definiert ihre künstlerische Wißbegierde einmal selbst: es sei ihr, wenn von Kannibalen die Rede gewesen, unwillkürlich der Gedanke gekommen, wie Menschenfleisch schmecken möge. — Mancher mochte finden, daß dieser Forschungstrieb keine vollgültige Erklärung sei. In „Lucretia Floriani" gab sie eine erschöpfende Psychologie ihres Wesens, wie dasselbe im Alter von dreißig Jahren war; ich will versuchen, diese Psychologie aus zahlreichen in dem Romane zerstreut sich vorfindenden Stellen zu rekonstruieren:

„Lucretia Floriani war — wer sollte es glauben? — von Natur so keusch wie die Seele eines kleinen Kindes. Das klingt, ich gestehe es, sehr wunderlich von einer Frau, die so viel und so viele geliebt hat. Es gründet sich wahrscheinlich darauf, daß sie in sensueller Beziehung höchst kräftig organisiert war, obschon sie in den Augen derjenigen Männer, welche ihr nicht gefielen, wie Eis erschien. In den seltenen Zwischenräumen, wo ihr Herz frei, war ihr Hirn ohne Sehnsucht gewesen; und hätte man sie stets von dem Anblicke des anderen Geschlechtes ferngehalten, so würde sie eine vortreffliche Nonne abgegeben haben, ruhig und frisch. Das soll heißen, nichts konnte reiner sein als ihre Gedanken, wenn sie allein war; wenn sie aber liebte, war alles, was nicht ihr Geliebter war, in sinnlicher Hinsicht für sie, als ob es nicht existierte, leere Luft, das reine Nichts." Darum sagt Lucretia auch von der Liebe: „Ich weiß, daß man glaubt, sie stamme von den Sinnen; aber dies gilt nicht für die begabten Frauen. Bei ihnen geht es vorwärts Schritt für Schritt. Sie bemächtigt sich zuerst des Kopfes, sie pocht an die Thüre der Einbildungskraft; ohne den goldenen Schlüssel dazu kommt sie nicht hinein. Wenn sie sich zum Herrn über die Phantasie gemacht, steigt sie hinab in unsere Eingeweide, schleicht sich in alle unsere Triebe — und wir lieben den Mann, der uns beherrscht, wie einen Gott, wie ein Kind, wie einen Bruder, wie einen Gatten, wie alles, was ein Weib lieben kann." Die

Dichterin erklärt, auf welche Weise die erotische Illusion sich stets von neuem der Seele Lucretias bemächtigen konnte, vornehmlich, wie ihre letzte heftige Leidenschaft zu Prinz Carol (Chopin gab das Modell ab) entstand: „Die letzte Liebe scheint solchen reichen Naturen immer die erste, und so viel ist gewiß, daß, wofern das Gefühl sich nach dem Grade der Begeisterung messen läßt, sie nie zuvor so heiß geliebt hatte. Die Begeisterung, welche sie für andere Männer empfunden, war nur von kurzer Dauer gewesen. Jene hatten nicht verstanden, dieselbe zu unterhalten oder zu erneuern. Die Liebe hatte eine Zeitlang die Täuschung überlebt; dann war das Stadium des Edelmutes, der Fürsorge, des Mitleids, der Ergebung, mit einem Worte, das Stadium des mütterlichen Gefühls eingetreten; und es war fast ein Wunder, daß eine Leidenschaft, von Beginn an so unverständig, so lange leben konnte, obschon die Welt, die nur nach dem Scheine richtet, erstaunt und erzürnt darüber urteilt, diese Frau nun so plötzlich, so unbedingt brechen zu sehen. In allen diesen Leidenschaften war sie kaum acht Tage hindurch glücklich und verblendet gewesen; und dauerte dann die absolute Ergebung ein oder zwei Jahre nach der Liebe, welche sie längst als absurd und unwürdig durchschaut hatte — war dies nicht eine große Aufopferung von Mut und Kraft, weit größer als das Opfer eines ganzen Lebens sein würde, zum Besten eines Wesens, das man des Opfers für würdig hielt?"

Wir verstehen, wie Lucretia sich immer wieder von schwachen Männern angezogen fühlte: ihr unabhängiger Charakter im Verein mit ihrem mütterlichen Instinkt war es, der dies bewirkte. Der Gedanke, beschützt zu werden, blieb ihr unerträglich; jedesmal wenn sie sich auf Wesen stützen wollte, die stärker waren als sie selbst, fühlte sie sich von deren Kälte zurückgestoßen, so daß sie dem Glauben zugänglich wurde, Liebe und Energie ließen sich nur in solchen Herzen vereinigen, die so viel gelitten hatten, wie ihr eigenes.

Wir sehen endlich, wie das Verhältnis zu ihren Kindern — denn Lucretia ist, gleich George Sand, die liebevollste, zärtlichste Mutter — auf ihr Liebesleben einwirken muß: „Sie fühlte mütterlich für ihre Liebhaber, ohne deshalb aufzuhören, eine Mutter für ihre Kinder zu sein; und diese beiden Gefühle, die beständig im Streite mit einander lagen, endeten den Kampf stets mit Vernichtung der weniger hartnäckigen Leidenschaft. Immer gewannen die Kinder den Sieg; die Liebhaber aber, welche, so zu sagen, aus der großen Findelanstalt der Zivilisation genommen waren, mußten notwendigerweise früher oder später dahin zurückkehren."

Endlich bespricht Lucretia das Verhältnis, in welchem sie zu dem Urteil steht, das die Welt über ihren Charakter und ihr Leben fällt, in Worten, die sich direkt auf George Sand anwenden lassen: „Ich habe niemals Skandal gesucht; ich kann Ärgernis verursacht haben, aber ohne mein Wissen und Wollen. Niemals habe ich zwei Männer zugleich geliebt; niemals hab' ich — auch nicht in Gedanken — mehr als Einem angehört in der Zeit, solange meine Leidenschaft dauerte. Wenn ich ihn nicht mehr liebte, so betrog ich ihn doch nicht, ich brach mit ihm. Gewiß hatte ich ihm ewige Liebe gelobt, aber in gutem Glauben. Jedes Mal, wenn ich liebte, war es so voll und ganz, daß ich glaubte, es sei zum ersten und letzten Male in meinem Leben. Gleichwohl können Sie mich nicht eine ehrbare Frau nennen; doch ich selbst habe das sichere Gefühl, es zu sein..... Ich gebe mein Leben dem Urteile der Welt anheim, ohne mich dagegen aufzulehnen, ohne zu finden, daß sie in ihren allgemeinen Regeln Unrecht habe, aber auch ohne ihr einzuräumen, daß sie mir gegenüber Recht hat."[1]

„Lucretia Floriani" bildet scheinbar den schärfsten Kontrast zu der kleinen Gruppe von feinen, schlichten Bauernerzählungen, welche ziemlich bald auf diesen Roman folgen und uns ganz hinauf, bis

[1] Lucretia Floriani. S. 169, 67, 130, 126, 38.

zum Jahre 1848 führen. In Wahrheit ist der Abstand bis zu „La mare au diable“, „François le champi“, „La petite Fadette“ nicht so groß, wie es scheint. Was George Sand zu den Bauern von Berry hinzog, zu den ländlichen Idyllen ihrer Heimat, das war doch dieselbe Rousseauische Naturschwärmerei, welche ihren Protesten gegen die Gesellschaftsordnung Gewicht und Schwung gegeben hatte. Ihr Sekretär, der Deutsche Müller-Strübing, einer von den Vielen, denen gegenüber sie Lucretia Florianis Maximen praktizierte, hatte sie auf Auerbach's Dorfgeschichten aufmerksam gemacht und gab dadurch den Anstoß zu einem Teil der Schöpfungen, welche nicht weniger durch sittliche Reinheit als durch Gefühlsreichtum ihr den weitesten Leserkreis verschafft haben. Wie Auerbach durch Spinoza, den Apostel der Naturfrömmigkeit, die Anregung empfing, der Dichter der Bauern zu werden, so fand George Sand sie in dem Naturverherrlicher Rousseau. Gewiß sind ihre französischen Bauern nicht „wahr“ in dem Sinne, in welchem diejenigen Balzacs in „Les Paysans“ es sind; sie sind nicht nur mit warmer Sympathie aufgefaßt, wie die seinigen mit lebendiger Antipathie, sondern sie sind liebenswürdig und zartfühlend; sie verhalten sich zu den wirklichen Bauern, wie Theokrits Hirten sich zu denen Griechenlands verhalten. Nichtsdestoweniger haben diese Erzählungen einen Vorzug, der ausschließlich in der Wahl des Stoffes beruht, und den die übrigen Romane der Dichterin entbehren. Sie sind naiv; sie besitzen die immer, in der französischen Litteratur jedoch doppelt seltne, Anziehungskraft der Naivetät. Alles was George Sand vom Bauernkinde, vom Landmädchen an sich hatte; Alles, was in ihr verwandt ist mit dem geheimnisvollen Wachstum der Pflanze, mit der Brise, die weht, man weiß nicht woher und wohin; all' das Unbewußte, das Stumme, welches in ihrem äußern Hervortreten so deutlich war, aber in ihren Werken so brach lag, weil es vom Pathos und von der Deklamation verwüstet war, offenbarte sich hier in seiner schlichten Naivetät.

„La mare au diable“ (1841) ist die Perle unter diesen Dorfgeschichten. Sie bezeichnet die Kulmination des Idealismus in dem französischen Roman. George Sand hat hier in Wirklichkeit geschrieben, was sie in jenen früher zitierten Worten als ihr Programm angab: das Hirtengedicht des neunzehnten Jahrhunderts.

XII.

Angesichts ihrer Person und ihrer Dichtung erhebt sich nun unter den Zeitgenossen der Mann, dessen Kunst George Sand selbst als den Gegensatz zu der ihrigen definierte. Während sie, in diesem Punkte echt romantisch, sich mit Unwillen von der Gesellschaftsordnung ihrer Zeit abwandte, mehr geneigt, sie zu verdammen, als sie zu erfassen und zu schildern, fühlte er sich, wenn auch nicht wohl zu Mute, so doch vollständig daheim in seiner Umgebung und betrachtete fast vom ersten Schritt an seine Generation und das nächstvorhergehende Geschlecht als sein künstlerisches Eigentum, als seine unerschöpfliche Fundgrube. George Sand war eine große Menschendarstellerin und eine beinahe noch größere Landschaftsmalerin; sie zeichnete die Menschheit, wie ein Landschaftsmaler die Pflanzen. Sie stellte von dem Menschenwesen das dar, was sich im Lichte badet und das Licht verträgt. Der Gesichtspunkt Balzacs war der entgegengesetzte: auf ihn paßt, was in dem Gedichte Victor Hugos in der „Legende der Jahrhunderte" von dem Satyr gesagt wird:

> Il peignit l'arbre vu du côté des racines,
> Le combat meurtrier des plantes assassines.

In der üppigen, fruchtbaren Provinz Touraine, „dem Garten Frankreichs", der Geburtsgegend Rabelais', wurde Honoré de Balzac an einem Frühlingstag 1799 geboren, eine sprudelnd reiche, vollkräftige, heißblütige und erfinderische Natur. Zugleich grob und zärtlich, derb und feinfühlend, bei gleicher Anlage zu ahnungsvollen

Träumen wie zu haarscharfem Beobachten, vereinte er in seinem sehr zusammengesetzten Wesen die Fähigkeit, tief und innig zu empfinden mit der Begabung des genialen Spähers, den Ernst des Forschers mit der heiteren Laune des Erzählers, die Genialität des Entdeckers mit dem Trieb des Künstlers, dem Beobachteten, Gefühlten, Entdeckten, Erfundenen den nackten und schamlosen Ausdruck zu geben. Wie kein Anderer war er geschaffen, die Geheimnisse der Gesellschaft und der Menschheit zu erraten und auszuplaudern.

Kräftig gebaut, mittelgroß, breitschulterig, plump, mit den Jahren zur Beleibtheit neigend, hatte er einen schweren, athletischen Hals, weiß wie der einer Frau, schwarze Haare, so straff wie Pferdehaar, endlich ein paar Löwenbändigeraugen, die wie zwei schwarze Diamanten strahlten, Augen, welche durch die Mauern sahen, was in den Häusern vor sich ging, welche in den Herzen der Menschen lasen, wie in einem offenen Buch. Er hatte die Gestalt eines Sisyphus der Arbeit.

Arm und einsam kam Balzac als Jüngling nach Paris, von der unwiderstehlichen Neigung zur Litteratur und der Hoffnung, sich einen Namen zu erwerben, geleitet. Der Vater, der, wie alle Väter, es höchst ungern sah, daß der Sohn, dem Niemand Genie nachsagte, die juristische Laufbahn für die litterarische aufgab, hatte ihn fast gänzlich sich selbst überlassen. So saß er denn in seinem ungemütlichen Dachzimmer, von Niemand bedient, fröstelnd, in seinen Plaid gewickelt, mit dem Kaffeetopf zur einen, dem Tintenfaß zur anderen Seite, und sah über die Dächer der ungeheuren Stadt, die zu schildern und geistig zu erobern er ausersehen war. Die Aussicht war weder weit noch schön, moosbewachsene Ziegel, bald von der Sonne bestrahlt, bald vom Regen gebadet, Dachrinnen, Schornsteine und Schornsteinrauch. Das Zimmer war weder behaglich noch hübsch, der kalte Wind pfiff durch Thür und Fenster. Den Fußboden zu fegen, die Kleider zu klopfen, mit größter Sparsamkeit die nötigsten Einkäufe zu machen, das waren die Beschäf-

tigungen, mit welchen der junge Poet, der sich mit dem Plan zu einer großen Tragödie „Cromwell" trug, jeden Tag, den Gott gab, einweihen mußte. Seine Erholung war ein Spaziergang auf den nahen Kirchhof Père Lachaise, von dem man Paris überschaut. Von diesen Höhen hat der junge Balzac, der gewaltigen Hauptstadt, sie (wie später sein Rastignac) mit den Augen messend, die trotzige Wette angeboten, daß sie einst seinen unbekannten Namen zu nennen und zu krönen gezwungen werden solle.

Die Tragödie gab er bald auf; seine Begabung war allzu modern, allzu sehr auf das Konkrete angelegt, um sich mit den Regeln und Abstraktionen des französischen Trauerspiels abfinden zu können. Außerdem galt es für den jungen, aus dem väterlichen Hause nur, so zu sagen, versuchsweise entlassenen Einsiedler, sich möglichst schnell die Unabhängigkeit zu sichern. Er warf sich auf die Massenproduktion von Romanen. Er hatte noch nichts erlebt, was seinen Büchern Gehalt und wirklichen Wert geben konnte, aber er besaß eine rege, ewig gebärende Einbildungskraft, er hatte genug gelesen, um den Erzeugnissen derselben eine leidliche Form, wie sie für Unterhaltungsstoffe die gewöhnliche war, mitgeben zu können. Schon im Jahre 1822 veröffentlichte er unter verschiedenen Pseudonymen nicht weniger als fünf solcher Romane; in den Jahren 1823—25 folgten weitere, die er trotz all' seines Selbstgefühls ohne jegliche Überhebung nur von dem pekuniären Gesichtspunkt aus beurteilte. Er schreibt 1822 an seine Schwester: „Ich schickte dir Birague nicht, weil es eine wahre litterarische Cochonnerie ist .... in Jean Louis wirst Du einige recht drollige Scherze und eine Art Charaktere finden, aber der Plan ist abscheulich. Das einzige Verdienst dieser Bücher, Liebste, sind die tausend Francs, die sie mir einbringen; aber die Summe ist mir nur in Wechseln auf lange Sicht gegeben worden. Wird sie bezahlt werden?" Wer ein paar dieser Erstlingswerke Balzacs durchgepflügt hat, wird sein Urteil nicht zu hart finden. Sie haben eine gewisse

„verve“, das ist all' das Gute, was sich von ihnen sagen läßt. Ob das Verdienst, das Balzac ihr einziges nennt, jemals ein volles und wirkliches wurde, ist sogar sehr zweifelhaft, nicht allein weil die Schilderungen, welche Balzac in seinen Romanen von Verlegern giebt, die mit Wechseln honorieren (man vergleiche Un grand homme de province à Paris), eine wenig schmeichelhafte ist, sondern weil wir sehen, daß er im Jahre 1825 in Verzweiflung über seine gedrückte Lage plötzlich die Idee erfaßt, die litterarische Produktion vorläufig aufzugeben und als Buchhändler und Buchdrucker sich sein Brot zu verdienen.

Er, dessen Gehirn unaufhörlich Pläne jeder Art ausheckte, kam auf den Einfall, einbändige Klassiker-Ausgaben zu veranstalten, und war überzeugt, daß man mit solchen damals noch nicht vorhandenen Ausgaben ein gutes buchhändlerisches Geschäft machen müsse. Diese an und für sich richtige Idee hatte jedoch das Schicksal, das allen späteren geschäftlichen Spekulationen Balzacs vorbehalten war, Andere zu bereichern und dem Urheber nur Verluste zu bringen. Genau so ging es ihm z. B., als er 1837 in Genua, unter seinen Schulden zusammenbrechend, zufällig auf die Idee kam, daß die Römer die von ihnen erschlossenen Silberminen auf Sardinien bei weitem nicht ausgenutzt hätten. Er teilte einem Genuesen diesen Gedanken mit und beschloß, die Sache zu verfolgen. 1838 unternahm er zu diesem Zweck eine schwierige und zeitraubende Reise nach der Insel, um die Schlacken der Bergwerke zu untersuchen, wobei er Alles ganz nach seiner Vermutung vorfand. Als er dann in Turin die Autorisation für die Ausbeutung nachsuchte, da zeigte es sich aber, daß jener Genuese die Autorisation schon erworben hatte und auf dem besten Wege war, ein reicher Mann zu werden. Gewiß waren viele der in Balzacs Gehirn unaufhörlich auftauchenden praktischen Spekulationen chimärisch; aber doch verrät sich auch in diesem Punkt sein Genie. Wie Goethe so ganz und gar eine Natur in der Natur war, daß sein Dichterauge bei der zufälligen Betrachtung einer Palme das Geheimnis

der Metamorphose der Pflanze und bei der zufälligen Betrachtung eines halbzersprengten Schafschädels die Grundlage der philosophischen Anatomie entdeckte, so war Balzac so völlig Erfinder und Entdecker im Kleinen wie im Großen, daß er wie die Inspirierten im Mittelalter ein Vorgefühl hatte, wo Reichtümer verborgen seien, eine sich neigende Wünschelrute in der Hand führte, die sich dem Golde, dem anonymen, neutralen Helden seiner Werke, von selbst zuneigte. Freilich gelang es ihm nie, den Schatz zu heben; er war eben ein Zauberer, ein Dichter — kein Geschäftsmann.

Schon in diesem ersten Falle war seine Idee so glücklich, wie sie umfassend war; denn er wollte auf einmal Schriftgießer, Buchdrucker, Buchhändler und Schriftsteller sein. Er schrieb selbst die Einleitungen zu seinen Klassikerausgaben und war für den schönen Plan Feuer und Flamme. Nachdem er seine Eltern überredet hatte, ihm einen großen Teil ihres Vermögens für seine Zwecke anzuvertrauen, nachdem es ihm gelungen war, Schriftgießerei und Buchdruckerei zu gründen und gute, einbändige, illustrierte Ausgaben von Molière und La Fontaine zu drucken, stellte es sich heraus, daß die französischen Buchhändler wie ein Mann gegen den Eindringling Front machten, durchaus nicht seine Ausgaben verbreiten wollten und ruhig seine ökonomische Vernichtung abwarteten, um ihrerseits seine Idee aufzunehmen und fruchtbar zu machen. Nach drei Jahren war er gezwungen, seine Bücher als Makulatur und seine Buchdruckerei mit schwerem Verlust zu verkaufen — er selbst hat die Leiden seines armen erfinderischen Buchdruckers David Séchard in „Eve et David“ erlebt. Er ging aus dieser Krisis nicht allein als armer Mann, sondern mit Schulden derart belastet hervor, daß er sein ganzes Leben hindurch ohne Rast und Ruhe sich durch diesen Berg von drückenden Verpflichtungen durchzuarbeiten hatte, um sich Unabhängigkeit zu erkämpfen und das Vermögen seiner Mutter wieder herzustellen. Die Schulden, zu deren Tilgung er keine andere Waffe als die Feder besaß, wuchsen wie Lawinen, da er lange Zeit eine Verschreibung

nur durch eine andere decken konnte. So machte er die Bekanntschaft der verschiedenen Spezies der Pariser Wucherer, die er in Gobseck und den anderen verwandten Gestalten so typisch geschildert hat, und die Worte „Meine Schulden, meine Gläubiger!“ werden der stehende Refrain seiner Tage und selbst der völlig intimen Briefe, in welchen das warme Herz, das tiefe, innige Gefühlsleben des ewig gehetzten Mannes sich auf rührende Weise äußern. „Gewissensbisse“, heißt es in einem seiner Romane, „sind nicht so schlimm wie Schulden, denn sie können Einen deshalb nicht ins Schuldgefängnis stecken.“ Er lernte dasselbe nach vielen Jahren auch noch auf kurze Zeit kennen, und wie oft mußte er, um ihm zu entgehen, mehrere Zufluchtsorte haben, den Aufenthalt wechseln und sich seine Briefe unter falschen Adressen zustellen lassen. Poet, wie er war, lebte er mit seinen Schulden wie mit einer ewigen Quelle der Gemütserregungen, fühlte er täglich gleichsam einen Sporn des Fleißes und der Einbildungskraft, wenn der Gedanke an sie ihn weckte und er beim frühen Erwachen sie als Heuschrecken aus allen Ecken und über alle Möbel springen sah.

Mit Riesenkraft fing er an zu arbeiten, und arbeitete so zu sagen in einem Zuge seine Jugend und seine Mannesjahre hindurch, bis er, fünfzig Jahre alt, von Überanstrengung getötet zusammenstürzt, so plötzlich, wie der getroffene Stier in einer spanischen Arena. Daß das Schaffen ihm so wenig Genuß und so ganz Arbeit wurde, beruhte darauf, daß der nie geschwächte Trieb seiner Einbildungskraft, der unaufhörlich zum Hervorbringen von Werken drängte, von keiner Leichtigkeit der Formgebung, keiner angeborenen oder früh erworbenen stilistischen Fertigkeit unterstützt wurde. Er war den romantischen Dichtern in der Herrschaft über die Sprache nicht ebenbürtig. Er vermochte nie ein wohlklingendes Gedicht zu schreiben (die, welche in seinen Romanen vorkommen, sind von andern, von Madame de Girardin, Théophile Gautier, Charles de Bernard, Lassailly, verfaßt), und kein anderer als er selbst war

der Autor jenes vielverspotteten hiatenreichen Verses, mit welchem sein Louis Lambert eine Epopee über die Incas einleitet:

O Inca! ô roi infortuné et malheureux!

Er, der so viele pseudonyme Romane geschrieben und verworfen hatte, bevor er überhaupt sich einen Stil aneignete, bestand den härtesten und hartnäckigsten Kampf, um die französische Prosa in seine Macht zu bekommen, und es war eine der Sorgen seines Lebens, daß die jungen Romantiker, die Hugo folgten, ihn als Künstler lange Zeit nicht für voll ansahen. Der feinfühlende, bewundernde Gautier war der einzige, der ihn durch seine bereitwillige Anerkennung erfreute; aber nichts kam dem Erstaunen Balzacs gleich, wenn er den jungen Gautier ohne Vorbereitung oder Anstrengung, ohne ein Wort zu verbessern, irgend einen schönen, formvollendeten Artikel an dem Rande eines Pultes bei dem Buchdrucker schreiben sah; er glaubte anfangs, daß Gautier in seinem Kopfe den Aufsatz fertig gehabt hätte, bis es ihm klar wurde, daß es rücksichtlich der sprachlichen Behandlung ein angeborenes Talent gebe, das ihm fehle. Wie hat er gearbeitet, um sich diese Fähigkeit zu erwerben! wie hat er Gautier, als die plastische und malerische Kraft seines Stils ihm aufging, bewundert! Ein sonderbarer Beweis dafür läßt sich noch aus einem so späten Jahre wie 1839 erbringen, wo Balzac bei der Schilderung der weiblichen Hauptgestalten seines Romans „Beatrix" einige zwei Jahre früher erschienene Artikel Gautiers (über die Schauspielerinnen Mademoiselle Georges und Jenny Colon) fast wörtlich benutzt hat.[1]

[1] Man vergleiche z. B.:

Gautier.	Balzac.
Les cheveux ... scintillent et se contournent aux faux jours en manière de filigranes d'or bruni ...	Cette chevelure, au lieu d'avoir une couleur indécise, scintillait au jour comme des filigranes d'or bruni ...
Le nez, fin et mince, d'un contour assez aquilin et presque royal ...	Ce nez d'un contour aquilin, mince, avec je ne sais quoi de royal ...

Man fühlt, wie gern ſich Balzac etwas von dem künſtleriſchen Blick und der den ungewöhnlichen und diſtinguierten Worten Gautiers innewohnenden beſchreibenden Kraft hat aneignen wollen, wie die Bezeichnungen, die er aus ſeinem eigenen Wortſchatz hinzufügt, ſich gegen die geborgten vulgär und ſchlaff ausnehmen. Auf dem Felde Gautiers mußte er notwendigerweiſe unterliegen. Die Urſache davon iſt die, daß er auf ganz andere Weiſe ſieht und empfindet. Gautier iſt ein Schriftſteller erſten Ranges, aber trotz ſeiner großen poetiſchen Eigenſchaften als Dichter kalt, bisweilen arm; er iſt ein außerordentliches, den bildenden Künſten angehörendes Talent, das ſich in die Dichtkunſt hinein verirrt hat. Balzac dagegen iſt als Schriftſteller ganz untergeordnet, als Dichter nimmt er den höchſten Rang ein. Er kann ſeine Geſtalten nicht in wenigen treffenden Worten charakteriſieren, weil er ſie nicht in einer einzelnen plaſtiſchen Situation vor ſich ſieht. Indem die von

---

Gautier.	Balzac.
Elle ressemble à s'y méprendre à une . . . Isis des bas-reliefs éginétiques . . .	Ce visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs éginétiques.
Une singularité remarquable du col de Mademoiselle Georges, c'est qu'au lieu de s'arrondir intérieurement du côté de la nuque, il forme un contour renflé et soutenu, qui lie les épaules au fond de sa tête sans aucune sinuosité, diagnostic de tempérament athlétique, développé au plus haut point chez l'hercule Farnèse. L'attache des bras a quelque chose de formidable . . . Mais ils sont très-blancs, très-purs, terminés par un poignet d'une délicatesse enfantine et des mains mignonnes frappées de fossettes.	Au lieu de se creuser à la nuque le col de Camille forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force. Ce col présente par moments des plis d'une magnificence athlétique. L'attache des bras, d'un superbe contour, semble appartenir à une femme colossale. Les bras sont vigoureusement modelés, terminés par un poignet d'une délicatesse anglaise, par des mains mignonnes et pleine de fossettes.

seiner Phantasie geschaffenen Gestalten vor seinem inneren Auge aufsteigen, sieht er nicht nach und nach, sondern auf einmal ihr ganzes Äußeres in den verschiedensten Anzügen, er überblickt ihren ganzen Lebenslauf, schaut sie in den verschiedenen Stadien des Lebens, er beobachtet den vollen Reichtum ihrer Bewegungen und Gebärden, hört den besonderen Klang ihrer Stimme, und vor seinem inneren Ohre tönen, wie von einem Andern gesagt, Antworten, welche die Persönlichkeit so lebendig malen, daß, wenn wir sie hören, die Gestalt wie wirklich lebend auf zwei Beinen vor unsern Augen steht. Nicht eine einzelne, vielleicht feine aber trockene Ideenassoziation, z. B. die einer äginetischen Isis, illustriert, wie bei Gautier, die Gestalt; nein, sie selbst ist von hunderttausend unbewußt zusammenströmenden Ideenassoziationen gebildet, reich wie die Natur selbst, wie der wirkliche Mensch, der physiologisch und psychologisch durch eine eigentümliche Mischung unzähliger körperlicher und geistiger Elemente als einziges Wesen besteht. Es ist fast unnötig, Beispiele der unvergleichlichen Kraft anzuführen, mit der Balzac es fertig bringt, durch einen Dialog oder einen Gestus, oder auch nur durch Sonderbarkeiten des Kostüms, der häuslichen Einrichtung u. s. w. in jedem gegebenen Augenblick eine Gestalt hervorzuzaubern, man müßte, wenn man es versuchen wollte, ein Buch mit Zitaten füllen.[1] Aber

[1] Nur um meine Ansicht genau zu erklären, führe ich einen Dialog an. Die Courtisane Josepha fragt den alten, durch Ausschweifungen völlig heruntergekommenen Baron Hulot, einen der Generale Napoleons, ob es wahr sei, daß er den Tod seines Bruders und Onkels verursacht, seine Familie ruiniert und den Staat betrogen habe, um die Launen seiner Geliebten zu befriedigen. „Le baron inclina tristement la tête. — Eh bien! j'aime cela! s'écria Josepha, qui se leva pleine d'enthousiasme. C'est un brûlage général! C'est Sardanapale! c'est grand! c'est complet! On est une canaille mais on a du cœur. Eh bien! moi j'aime mieux un mangetout passionné comme toi pour les femmes que ces froids banquiers sans âmes qu'on dit vertueux et qui ruinent des milliers de familles avec leurs rails .... Ça n'est pas comme toi, mon vieux, tu es un homme à passions, on te ferait vendre ta patrie! Aussi, vois-tu, je suis prête à tout faire pour toi! Tu es mon père, tu m'as lancé! c'est sacré. Que te faut-il? Veux

die Schwierigkeit für Balzac lag darin, daß er sehr oft den Reichtümern gegenüber, welche Gedächtnis und Intuition ihm darboten, ratlos dastand. Entweder drängt er allzu viele, nur für ihn selbst gültige Ideenverbindungen in zwei Worte zusammen, wie wenn er von einer unschuldigen Frau sagt, daß ihre Ohren „Sklavinnen- und Mutterohren waren", oder er fühlte sich versucht, den ganzen Inbegriff der Beobachtungen und Einfälle, die bei der Vorführung einer erdichteten Persönlichkeit ihm zuströmten, nach einander aufzuzählen, er verlor sich in einen breiten, beschreibenden, räsonnierenden Stil, der doch nichts deutlich machte, weil in seinem Geist, so zu sagen, die elektrische Leitung, welche die dichterische Halluzination mit den Organen der dichterischen Beredtsamkeit verbindet, mangelhaft und zeitweise wie unterbrochen war. Zehnfache Arbeit mußte dann für die von ihm selbst tief empfundene Schwerfälligkeit Buße leisten.

Da er nun in jenen Tagen der Kollaboration nie einen Mitarbeiter für seine Romane und niemals auch nur einen Sekretär hatte, begreift man, welche Resignation und welche Kraftanstrengung notwendig war, um in zwanzig Jahren die mehr als hundert größeren und kleineren Romane und Dramen zu produzieren, die von jetzt an seinem Gehirn entspringen.

Während Hugo schreibt, ungefähr wie Raphael malte, von einer Schar junger Bewunderer und Schüler umgeben, lebt Balzac isoliert in seiner dichterischen Werkstatt. Er gönnt sich wenig Schlaf. Zwischen sieben und acht Uhr geht er zu Bett, steht um Mitternacht auf und schreibt in seiner weißen Dominikanerkutte mit einer goldenen Kette als Gürtel, bis der Morgen graut, eilt dann, da seine Konstitution der Bewegung bedarf, selbst zur Druckerei, um das Geschriebene abzuliefern und die Korrektur zu besorgen. Es sind nicht gewöhnliche Korrekturen. Er braucht acht bis zehn für

tu cent-mille francs? On s'exterminera le tempérament pour te les gagner." — Wie sind hier in wenigen Worten die Redende und der Angeredete gemalt!

jeden Bogen, eben weil die Sicherheit des Ausdrucks ihm fehlt und er nicht gleich die endgültige Form zu finden weiß, weil zuerst das Gerippe seiner Erzählung fertig ist und er erst nach und nach die Beschreibung und die Details der Dialoge erfindet. Die Hälfte, anfangs manchmal mehr als die Hälfte seines Honorars, giebt er in Korrekturkosten aus, ohne daß jemals das härteste Bedürfnis ihn bewegen kann, ein Werk erscheinen zu lassen, bevor es ihm so vollendet vorkommt, wie er es zu machen vermag. Er ist die Verzweiflung der Setzer, aber die Korrekturen sind ihm selbst die peinlichste Sorge. Der erste Entwurf wird mit großen Zwischenräumen zwischen den Absätzen und mit mächtig breiten Rändern gesetzt, und diese füllen und überfüllen sich nach und nach, bis der ganze Korrekturbogen mit seinen nach rechts und links, nach oben und unten ausgehenden Radien, Bogen, Strichen und Sternen sich ungefähr wie ein Feuerwerk ausnimmt. Dann sieht man wieder die schwere, unordentlich angekleidete Gestalt mit dem weichen buckligen Hut und den leuchtenden Augen von der Druckerei nach Hause eilen, während manch einer aus der Menge, der das Genie in ihm ahnt, auf seinem Wege scheu und ehrfurchtsvoll zur Seite weicht. Neue Arbeitsstunden folgen. Zuletzt schließen noch vor dem Diner entweder ein Besuch bei einer schönen geistvollen Dame oder eine Razzia in Antiquitätenläden, um seltene Möbel und alte Gemälde zu entdecken, den arbeitsamen Tag, und erst gegen Abend sucht der energische Arbeiter wieder Ruhe.

„Bisweilen", erzählt Théophile Gautier, „kam er am Morgen zu mir, stöhnend, erschöpft, schwindelig von der frischen Luft, wie der aus seiner Schmiede entflohene Vulkan, und ließ sich auf das Sopha fallen; sein langes Nachtwachen hatte ihn ausgehungert, und er strich Sardinen mit Butter zu einer Art Pommade, die ihn an ein gehacktes Gericht aus seinem Tours erinnerte und die er auf Brod strich. Das war seine Lieblingsspeise; er hatte nicht so bald gegessen, als er mit der Bitte, ihn in einer Stunde zu wecken, ein-

schlief. Ohne mich um die Weisung zu kümmern, respektierte ich diesen so wohl verdienten Schlaf und sorgte dafür, daß kein Lärm im Hause ihn störte. Wenn er dann von selbst erwachte und die Abenddämmerung ihren grauen Schleier über den Himmel breiten sah, sprang er empor und überhäufte mich mit Schimpfworten, nannte mich Verräter, Dieb, Mörder; ich sei Schuld, daß er zehntausend Francs verliere, denn wach hätte er die Idee zu einem Roman haben können, der ihm diese Summe eingebracht hätte (von der zweiten und dritten Auflage gar nicht zu sprechen); ich sei Schuld an den fürchterlichsten Katastrophen und Unordnungen; ich hätte ihn die verschiedensten Stelldichein mit Bankiers, Verlegern, Herzoginnen verfehlen lassen; er werde an den Verfalltagen insolvent sein, dieser fatale Schlaf koste ihn Millionen — ich tröstete mich, indem ich seine frische Touraine-Farbe auf seine fahlen Wangen zurückkehren sah."

Wenn man ein vor einigen Jahren erschienenes bibliographisches Werk,[1] welches erlaubt Tag für Tag die Arbeit Balzacs zu verfolgen, als Leitfaden benutzt, wenn man zugleich in seinen Briefen beobachtet, wie er, ohne sich jemals von den Zerstreuungen des Pariser Lebens stören oder von den litterarischen Gewehrsalven seiner Neider und Kritiker erschrecken zu lassen, mit fester Hand Stein für Stein die Pyramide seines Lebenswerkes aufgeführt hat, nur besorgt, dieselbe so breit und hoch wie möglich zu machen, bekommt man Respekt vor dem Manne und seinem Mut. Der gutmütige, vierschrötige, polternde Balzac war kein Titan; er nimmt sich in jener Generation der den Himmel erstürmenden Titanen und Titaninnen wie an die Erde gebunden aus, aber er gehört der Rasse der Cyklopen an; er war ein gewaltiger, über Riesenkräfte verfügender Baumeister, und der ungeschlachte, hämmernde, Steine fügende Cyklop reichte zuletzt mit seinem Gebäude eben so hoch, wie

[1] Charles de Lovenjoul: Histoire des œuvres de Balzac. 1879.

die großen lyrischen Genien Victor Hugo und George Sand auf ihren Flügeln sich erhoben.

Er hat nie an seiner erstaunlichen Begabung gezweifelt; ein Selbstvertrauen, das dem Talente entsprach, das sich als naive Großsprecherei, aber nie als kleinliche Eitelkeit äußern konnte, trug ihn durch die Jahre der ersten Anstrengungen hindurch, und in den Augenblicken des Mißmuts, der Entmutigung, die in keinem Künstlerleben fehlen, wurde er, wie seine Briefe ahnen lassen, von treuer heimlicher Liebe getröstet und beglückt. Eine Frau, deren Namen er seinen Freunden niemals nannte und von der er immer nur mit der höchsten Verehrung wie von einem „Engel", einer „sittlichen Sonne" spricht, die ihm mehr war „als eine Mutter, mehr als eine Freundin, mehr als ein Geschöpf dem andern sein kann", hielt ihn durch Wort und That, durch aufopfernde Hingebung in allen Stürmen seiner Existenz aufrecht. Er hatte, scheint es, sie schon 1822 kennen gelernt, und zwölf Jahre hindurch (sie stirbt 1837) hat sie, wie er kurz vor ihrem Tode schreibt, es verstanden, „der Geselligkeit, der Familie, den Pflichten, allen Hemmnissen des Pariser Lebens" alltäglich zwei Stunden zu rauben, um sie, ohne daß jemand davon wußte, mit ihm zu verbringen.[1] Balzac, der im Loben immer überschwenglich ist, muß sich in der Liebe notwendigerweise in starken Ausdrücken ergehen; was aber Beachtung verdient, ist die hier bei dem sonst als cynisch und sinnlich verschrieenen Manne erscheinende Zartheit der Gefühle, die einer Anbetung ähnliche Bewunderung und Dankbarkeit, welche die Form der wahren Liebe bei ihm ist.

[1] Ihr Name war Madame de Berny. Man sehe: Balzac, Correspondance. Lettres à Louise, I und XXII. Die Briefe an seine Mutter, Januar 1836, und an Madame Hanska, Oktober 1836, zeigen deutlich, daß die Ungenannte, von der er an jene Dame schreibt, Madame de Berny war.

XIII.

Balzacs erstes Vorbild ist, wie schon berührt, ein Dichter gewesen, an den bei ihm gewiß niemand gedacht hat und dem er zur Zeit seiner Reife unendlich fern steht, nämlich Walter Scott.

Er war aber ein allzu moderner Geist, um an dem historischen Genre festhalten zu können. Er hatte nach keinem entfernten Jahrhundert Heimweh, hatte einen ungeheuren Schatz von Beobachtungen gesammelt und suchte unwillkürlich solche Stoffe, wo er dieselben am leichtesten und besten verwerten konnte. Er fühlte, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, daß der Autor des geschichtlichen Romans entweder einfach die Modelle, welche ihm seine Umgebung darbietet, in alte Kostüme stecken, oder mit Gewalt die Psychologie, die er aus Beobachtung kennt, zu einem primitiveren Standpunkt zurückschrauben müsse, ein schwieriges Experiment, dem zum Trotz die dichterische Schilderung vergangener Zeiten fast immer nur die Sitten oder wenigstens die Ansichten der Zeitgenossen darstellte. Er war nicht geschaffen, in alten Chroniken mühsame Gelehrsamkeit zu sammeln, sondern unter dem freien Himmel, auf dem Terrain der Gegenwart, seine Studien zu machen und Studienköpfe zu zeichnen.

„Die Physiologie der Ehe", das erste Aufsehen erregende Werk Balzacs, gab auf das unschuldige Buch Brillat-Savarins „La physiologie du goût" anspielend oder daran anknüpfend, eine halbwegs lustige, fast wissenschaftliche, immerhin jedoch brutale Analyse der geselligen Einrichtung, die in der französischen Litteratur seit unvordenklichen Zeiten als Zielscheibe des Witzes, als Gegenstand der

ironischen Huldigung und schonungslosen Untersuchung, kurz als offene Wunde der Gesellschaft behandelt ward, und die hier als tragikomische soziale Notwendigkeit nicht so sehr an und für sich verteidigt, als gegen die derselben drohenden Gefahren, die auflösenden Elemente, Launen und Leidenschaften, durch gute Ratschläge geschützt wird. Die Ehe ist Balzac besonders als das Schlachtfeld zweier Egoismen interessant; durch die grenzenlose Welt der Sympathien und Antipathien, die das Gebiet der Ehe ausmacht, stürzt er sich mit der Rücksichtslosigkeit eines wilden Ebers; er durchwühlt und beschnüffelt Alles. Die französische Ehe ist immer eine ziemlich äußerliche Einrichtung gewesen; kein Wunder, daß Balzac vor ihren Mysterien keine Ehrfurcht hegt. Er spricht sich über dieselben mit Molièrescher Derbheit aus; doch zeigt er sich schon hier in dieser frühen Schrift weit weniger frisch, weit pessimistischer und weit materialistischer als Molière. Das Buch ist voll guten, wenn auch groben Witzes, voll lustiger Anekdoten, oft reizend durch den Gegensatz, den der Professoren- und Beichtvater-Ton des jugendlichen Doktors der ehelichen Wissenschaft mit dem verfänglichen Inhalt bildet; aber es ist trotz alledem in erster Linie ein Werk der frühen Enttäuschung und ganz gewiß für die große Mehrzahl der Frauen ein widerliches Werk. Nichts von dem, was in Balzac von hochherziger und edler Gesinnung war, ist hier zu Worte gekommen; nur seine Begabung für die rücksichtslose Analyse glänzt. Es ist aber, als ob dies Buch, in dem die Ader seines Talents sich öffnete, ihn für lange, lange Zeit von allem bösen Blut befreit habe. Von jetzt an läutert sich seine Weltanschauung, oder richtiger, sie teilt sich in eine ernsthafte und in eine scherzhafte; was in der „Physiologie du mariage“ noch in ein unerquickliches Ganzes zusammengeronnen war, die ernste Auffassung des Menschenlebens und die sinnlich-cynische Betrachtung desselben, sondert sich von einander ab, wie Trauer- und Schauspiel. In demselben Jahr, 1831, schreibt er seinen ersten philosophischen Roman „La Peau de Chagrin“, der

seinen Ruf als Dichter begründete, und beginnt mit „La belle Impéria“ die lange Reihe seiner „Contes drôlatiques“, d. h. eine Sammlung Novellen in dem Stil der freiesten „Contes“ der Renaissancezeit, die mit den Novellen Boccaccio's und der Königin Marguerite, mit den Anekdoten Brantôme's geistig verwandt und sprachlich am nächsten von Rabelais inspiriert ist. In moderner Form würden diese Erzählungen platt und schmutzig erscheinen, durch die wunderbare, naiv-altertümliche Sprache, die in noch höherem Grade als die strengste metrische Form den Inhalt künstlerisch adelt, sind diese Apotheosen des körperlichen Lebens echte Kunstwerke geworden, heiter wie die Scherze eines jener weltlich gesinnten, fröhlichen Mönche, die in den Volkslegenden aller Länder verherrlicht werden.

In einem der meisterhaft geschriebenen Prologe dieser Novellensammlungen erzählt der Verfasser, daß, als er in den Jahren der Jugend seine Art, das heißt seine Erbschaft verloren hatte und sich völlig entblößt fand, er wie der Holzhauer in dem Prologe zu dem Buche seines lieben Meisters Rabelais zum Himmel geschrieen habe, in der Hoffnung, von dem edlen Herrn dort oben erhört zu werden und eine andere Art zu erhalten. Da wurde ihm durch Merkur ein Schreibzeug zugeworfen, auf welchem die drei Buchstaben „AVE“ graviert waren. Er drehte und wendete so lange das himmlische Geschenk, bis er die Worte von rückwärts „EVA“ las. Was war aber Eva? was anders als alle Frauen in einer? Also war durch eine göttliche Stimme dem Autor gesagt: „Denke an die Frau, die Frau wird deinen Kummer heilen, deine Jagdtasche füllen, sie ist dein Gut, dein Eigentum. Ave, sei gegrüßt! Eva, o Frau!“ Das hieß, es gelte für ihn, durch tolle und amüsante Liebesgeschichten ein Lächeln der vorurteilsfreien Leser zu gewinnen. Und das ist ihm gelungen. Nie hat sein Stil einen solchen Glanz und eine solche Begeisterung erreicht; Rubens hat nicht kühnere und reichere Farben und keine so herkulische Heiterkeit in seinen Darstellungen dreister Faunen und betrunkener Bacchantinnen.

Von keinem Meister der Sprache wird hier seine sprachliche Kunst übertroffen.[1]

„La Peau de Chagrin“ ist Balzacs erster dichterischer Waffengang mit der Wirklichkeit seines Zeitalters; es ist ein buntes, lebhaftes, keimenreiches Buch, das so zu sagen anticipando durch große einheitliche Symbole jenes umfassende Bild der modernen Gesellschaft zu geben versucht, welches erst die Gesamtheit der Werke Balzacs annähernd darstellen sollte. In eine wunderbare phantastische Beleuchtung gerückt erscheinen hier die Extreme des modernen Lebens, das Spielhaus und das Boudoir der Modedame, die Zelle des Gelehrten und der Luxus des Reichen, die sehnsuchtsvolle und hoffnungslose Armut des jungen Talents, das sich von der Fülle der irdischen Güter ausgeschlossen sieht, die Orgien der Journalisten

[1] Man lese z. B. das folgende Fragment einer Apostrophe an die Muse, in der Freude über die Vollendung eines neuen Bündels Novellen geschrieben:

„Lachende Dirne, wenn du immer frisch und jung bleiben willst, so weine nie mehr! Denke lieber daran, Fliegen ohne Bügel zu reiten, deine chamäleonischen Chimären mit schönen Wolken aufzuzäumen, die Pferde der Wirklichkeit in regenbogenfarbige Gestalten zu verwandeln, welche Decken aus karmoisinroten Träumen und statt des Stangengebisses dunkelblaue Flügel haben. Bei dem Körper und dem Blut, bei dem Rauchfaß und dem Siegel, bei dem Buch und dem Degen, dem Lumpen und dem Gold, bei dem Ton und der Farbe, wenn du in jene Elegien-Höhle zurückkehrst, wo die Eunuchen garstige Frauenzimmer für blödsinnige Sultane anwerben, so fluche ich dir, lasse dich Liebkosungen und Liebe entbehren, lasse dich . . .

Bruff! Da sitzt sie hoch zu Roß auf einem Sonnenstrahl, von einem Dutzend Erzählungen begleitet, die vor Lachen in luftige Meteore bersten! Sie spiegelt sich in ihren Prismen, so derb, so hoch, so kühn, so widersinnig, widerspenstig, wider alles eilend, daß man sie seit lange und genau kennen muß, um ihrem Sirenenschwanz mit den Silberfacetten, der bei den Ränken dieser neuen Scherze hin und her wedelt, zu folgen. So wahr Gott lebt! Sie hat sich hineingestürzt wie ein Hundert losgelassener Schuljungen zur Vesperzeit über eine Brombeerhecke herfällt. Zum Teufel der Magister! Das Dutzend ist vollendet! Feierabend! Her zu mir, Kameraden!“

Es ist nur billig, zu gestehen, daß es kaum in den sämmtlichen „Contes drôlatiques“ ein zweites so langes Stück giebt, das sich zitieren oder laut vorlesen ließe.

und Courtisanen, endlich in den weiblichen Hauptgestalten der Kontrast von Welt und Herz. Die Schilderungen sind mit breitem Pinsel gemalt; das Ganze besteht aus wenigen an einander gereihten farbenschillernden Tableaux, es ist mehr Philosophie und Symbolik als individuelle Gestaltungskraft darin. Dem armen jungen Helden, der im Begriff steht, Selbstmord zu begehen, wird von einem uralten Trödler ein Stück Eselsfell geschenkt, welches weder Feuer noch Eisen zerstören kann. Dem Besitzer, dessen Leben von dem Bestand des Felles abhängig wird, sichert es die Erfüllung jedes Wunsches, aber für jeden erfüllten Wunsch wird es um einige Linien verkleinert. Die Überredungskunst einer außerordentlichen Phantasie hat es vermocht, das Übernatürliche in diesem tiefsinnigen Symbol glaubhaft zu machen; Balzac hat es verstanden, dem Phantastischen eine Form zu geben, in welcher es mit den Elementen der modernen Wirklichkeit sich noch vermischen kann. Die Lampe Aladdin's thut, wenn sie gerieben wird, unmittelbar Wunder, sie ersetzt (selbst bei Oehlenschläger) die natürliche Kausalität — anders das Chagrinfell; es richtet nichts aus, es sichert nur den Erfolg und zieht sich dabei immer mehr zusammen, schwindet immer mehr: es scheint aus dem Grundstoffe gemacht, aus dem unser Leben besteht. „Der Mensch," sagt Balzac, „erschöpft sich in zwei instinktiven Handlungen, durch welche die Quellen seiner Existenz versiegen. Zwei Verben drücken alle Formen aus, welche diese zwei Ursachen seines Todes annehmen, Wollen und Können. Das Wollen brennt uns aus und das Können vernichtet uns." Das heißt: Wir sterben zuletzt, weil wir uns täglich töten. Das Fell wird, ebenso wie wir, durch Wollen und Können vernichtet. Mit wirklicher Tiefe zeigt das Buch durch die energische Darstellung des Grundtriebs der ganzen Generation, aus der Fülle und über alle Maßen das Leben empfinden zu wollen, welche Leere in der Befriedigung gähnt, und wie der Tod aus der Erfüllung der Begierden hervortritt. Jugendlich, fruchtbar, gedankenreich und abstrakt-melancholisch wie

alle Bücher, die ein Genie vor der Detailerfahrung schreibt, machte „La Peau de Chagrin“ auch außerhalb der Grenzen Frankreichs Aufsehen. Goethe las es noch in seinem letzten Lebensjahre. Bei Riemer (der naiv genug Victor Hugo für den Verfasser hält) sagt Goethe am 11. Oktober 1831: „Ich las „La Peau de Chagrin“ weiter. Es ist ein vortreffliches Werk neuester Art, welches sich jedoch dadurch auszeichnet, daß es sich zwischen dem Unmöglichen und Unerträglichen mit Geschmack hin und her bewegt und das Wunderbare als Mittel, die merkwürdigsten Gesinnungen und Vorkommenheiten vorzuführen, sehr konsequent zu brauchen weiß; worüber sich im Einzelnen viel Gutes würde sagen lassen.“ In einem Brief vom 17. November 1831 schreibt er ferner über „La Peau de Chagrin“: „Das Produkt eines ganz vorzüglichen Geistes deutet auf ein nicht zu heilendes Grundverderbnis der Nation, welches immer tiefer um sich greifen würde, wenn nicht die Departements, die jetzt nicht lesen und schreiben können, sie dereinst wieder herstellen, insofern es möglich wäre.“ [1]

Das Buch enthält nicht wenig Selbstbiographisches. Aus eigener Erfahrung kannte Balzac die Empfindungen des armen Jünglings, der von seiner Mansarde aus in seinem einzigen Paar weißseidener Strümpfe und eleganter Schuhe über die schmutzigen Steine balanzierend sich zum Balle begiebt, in tötlicher Angst, von einem vorüberrollenden Wagen bespritzt und dadurch des Anblicks der Geliebten beraubt zu werden. Interessanter ist jedoch die Summe innerer Erfahrung, die in dem Werke niedergelegt ist und die sich folgendermaßen ziehen läßt: Die Gesellschaft verabscheut Unglück und Schmerz — sie fürchtet sie wie ansteckende Krankheiten. Wie majestätisch auch ein Unglück sei, die Gesellschaft versteht es zu verringern, es durch ein Epigramm ein wenig lächerlich zu machen; nie hat sie mit dem gefallenen Gladiator Mitleid. Kurz,

[1] Goethe-Jahrbuch 1880. S. 289.

die Gesellschaft erscheint Balzac gleich von Anfang an von jeder höheren religiösen oder moralischen Idee verlassen; sie läßt die Alten, die Armen, die Kranken allein, sie huldigt dem Erfolg, der Stärke, dem Gelde, sie verträgt kein Unglück, aus dem sie nicht einen Vorteil oder Nutzen ziehen kann. Ihre Devise ist: Tod dem Schwachen!

Vor Balzac hatte der Roman wesentlich ein einziges Gefühl, die Liebe, zum Gegenstande gehabt. Er sah mit seinem genialen Blick, daß durchaus nicht die Liebe, sondern vielmehr das Geld die Gottheit der Zeitgenossen war. Deswegen ist das Geld oder vielmehr der Mangel an Geld, das Bedürfnis des Geldes, in seinen Büchern die Angel der Gesellschaft. Dieser Griff war kühn und neu. In einem Roman, in der Poesie mit völliger Genauigkeit die Einnahmen und Ausgaben der Personen anzugeben, überhaupt von dem Gelde als einer Hauptsache zu sprechen, das war unerhört, prosaisch, roh; denn es ist immer roh, das zu sagen, was alle meinen oder denken, und was man deswegen bisher zu verhehlen oder zu leugnen einig war, vor allem in einer Kunst, die oft genug als die der schönen Lüge aufgefaßt worden.

XIV.

Doch Balzac war noch jung; auch seine so früh enttäuschte Dichterseele hatte ihren Frühling; auch er fühlte den Beruf, die Liebe und das Weib zu dem Mittelpunkt einer Reihe von Romanen zu machen. Er behandelte das alte Thema mit einer Ursprünglichkeit, die es völlig neu erklingen ließ, und die Erzählungen, in welchen er es mit dem größten Erfolg variierte, bilden in seinen Werken eine Gruppe für sich.

Es war nicht die Schönheit, am wenigsten die plastische Schönheit, der er in dem Weibe huldigte. Er empfand überhaupt die Schönheit nicht am lebhaftesten durch das Medium der Kunst. Schon hierdurch unterscheidet er sich von einer nicht geringen Zahl seiner Zeitgenossen. Ein großer Teil der romantischen Dichtung sowohl in Deutschland und im Norden, wie in Frankreich hatte ja die Kunst zum Gegenstande. Ein in solchem Grade kunstliebender Dichter wie Gautier (bald das Haupt einer ganzen Schule) wurde z. B. durch seine Liebe zur Kunst an der Erkenntnis der Wirklichkeit gehindert. Er hat selbst erzählt, wie enttäuscht er sich fühlte, als er zum ersten Mal in Rioults Atelier nach einem weiblichen Modell malen sollte, obwohl das Modell schön, seine Linien elegant und rein waren. „Ich habe immer", gesteht er, „die Statue dem Weib und den Marmor der Haut vorgezogen." Vielsagende Worte! Man denke sich Gautier und Balzac zusammen in dem Antikenmuseum des Louvre, im Allerheiligsten, wo die Venus von Milo in einsamer Majestät strahlend steht. Dem plastischen Dichter wird aus dem

Marmor die schönste Hymne der griechischen Kunst auf die Vollkommenheit der menschlichen Form ertönen, und er wird Paris darüber vergessen. Balzac dagegen vergißt die Statue, die er zu betrachten im Begriff steht, über einer nach der Mode der damaligen Zeit gekleideten Pariserin, die mit ihrem Longshawl, der vom Halse bis zu den Hacken keine Falte schlägt, mit ihrem koketten Hut, ihren feinen, die Hand modellierenden, Handschuhen vor der Göttin stehen geblieben ist. Er versteht mit einem Blick all die kleinen Kunstgriffe ihrer Toilette, deren Geheimnisse vor ihm keine sind.

Das ist der erste Zug: ganz und gar nichts von den Mythologien und Traditionen der Vorzeit stellt sich zwischen ihn und die zeitgenössische Frau. Er studierte keine Statue, betete keine Göttin an, hegte keinen Kultus der reinen Schönheit, sondern faßte die Frau auf, wie sie damals stand und ging, mit ihren Kleidern und Shawls, Handschuhen und Hüten, Launen und Tugenden, Versuchungen und Fehlern, Nerven und Leidenschaften, mit allen Spuren der Unnatur, der Ermüdung und der Kränklichkeit. Er liebt sie, wie sie ist. Und er begnügt sich, um sie zu studieren, nicht damit, sie im Vorbeigehen zu beobachten; sein Blick dringt bis in das Boudoir, bis in den Alkoven; er begnügt sich auch nicht damit, ihre Seele zu erforschen; er forscht nach den physiologischen Gründen der seelischen Zustände, nach Frauenleiden und Frauenkrankheiten. Das ganze stumme Elend des schwachen und duldenden Geschlechts wird mehr als angedeutet.

Der zweite Zug ist dieser: Balzac stellt als Gegenstand der Liebe nicht das junge Mädchen, nicht einmal die ganz junge Frau dar; der Haupttypus seiner Frauengestalten ist der, den man nach seinem Roman „die Frau von dreißig Jahren" genannt hat. Es bedurfte eines genialen Dichters, um die einfache Wahrheit zu entdecken und auszusprechen, daß in dem nördlichen Klima Frankreichs das weibliche Geschlecht mit achtzehn Jahren weder körperlich noch geistig seine höchste Blüte hat. Er schilderte die Frau, die schon

die erste Jugend hinter sich hat, die schon tiefer und reicher fühlt und denkt, die schon Enttäuschungen erlitten hat und dennoch einer ganzen Leidenschaft fähig ist. Sie ist schon von dem Leben gebrandmarkt: hier ein schmerzlicher Zug, da eine Runzel; der Wurm hat an der üppigen Frucht genagt, aber sie wirkt noch mit der vollen Allmacht ihres Geschlechts. Sie ist schwermütig, sie hat gelitten, sie hat genossen, sie ist unverstanden oder vereinsamt, oft getäuscht, noch immer erwartend, fähig, die tiefen, glühenden Leidenschaften einzuflößen, die in dem Mitleid wurzeln. Und eigentümlich genug, sie wird nie von dem Standpunkt des gleichaltrigen Mannes aus betrachtet; nein, sie wird so aufgefaßt und so geschildert, wie ein beträchtlich jüngerer, noch von dem Leben wenig belehrter Mann sie von seinem Standpunkte aus auffassen muß. Die frische Empfindung, die brennende Begierde, die naive Begeisterung, das unbewußte Idealisieren einer jugendlichen Erotik legt eine Glorie um die nicht mehr ganz frische Stirn, verschönert, vergöttlicht, verjüngt die noch immer anziehende und mit allen Grazien der Feinheit, der Erfahrung, des weiblichen Ernstes und der echten Leidenschaft ausgestattete Frau.[1] Idealistisch (wie in den zum Vergleich sich bietenden Erzählungen von George Sand) ist die Darstellung nie; denn nichts ist verschwiegen von dem, was die Frauen, wenn sie von ihrem eigenen Geschlechte sprechen, zu verschweigen pflegen und was auch jene genialste Darstellerin bei den Frauengestalten, für die sie Sympathie erregen will, übergeht. Für George Sand ist die Frau vor allem ein moralisches Wesen, eine Seele; für Balzac eine physiologisch-psychologische Thatsache und deswegen bei ihm weder körperlich noch geistig ohne Makel. Seine Idealisierung der Gestalt ist entweder rein äußerlich (das Idealisierende der Beleuchtung, der

[1] Man lese besonders „Le Message", „La Grenadière", „La femme abandonnée", „La grande Bretèche", „Madame Firmiani" und „La femme de trente ans", eine Sammlung ursprünglich nicht zusammengehörender Studien.

erotischen Situation z. B.), oder es ist die Leidenschaft der dargestellten Persönlichkeit, welche, immer nur für eine Zeit, alles andere und frühere annulliert oder verklärt und so durchscheinend idealisiert. Die Liebe der Gattin, die Mutterliebe, die schüchterne Neigung des jungen Mädchens wird zu dieser Zeit von Balzac mit gleicher Meisterschaft wie die freie Erotik der liebenden Geliebten geschildert.

Die französische Frau tritt bei ihm in vier verschiedenen Epochen der Geschichte hervor.

Zuerst in der Revolutionszeit. In einem kleinen Meisterwerk „Le Réquisitionnaire", eine von den wenigen seiner Erzählungen, die nicht nur als Sitten- und Herzensgemälde, sondern auch durch die vollendet novellistische Form der Handlung glänzen, behandelt er auf dem Hintergrund der Schreckenszeit die Liebe einer Mutter zu dem Sohne. Die abgeschiedene kleine Stadt, der eigentümliche Salon Madame de Dey's sind mit wenigen Strichen gemalt. Die Furcht um das Leben des zum Tode verurteilten Sohnes; die Erwartung, ihn als Einquartierung kommen zu sehen; die von Stunde zu Stunde bis in die späte Nachtzeit gesteigerte Spannung des Wartens; die anscheinend geheimnisvolle Ankunft des jungen Soldaten, der in das sorgfältig für ihn bereitete Zimmer ungesehen von den Gästen des Hauses hinaufgeführt wird; die verzweifelte Unruhe und tolle Freude der Mutter, die seine Schritte über sich hört und, um sich nicht zu verraten, ihr Gespräch im Salon fortführen muß, endlich ihr Hineinstürzen ins Zimmer und die fürchterliche Entdeckung, daß der Ankömmling ein Anderer, ein wirklicher Rekrut ist — alles dies, auf einen Bogen zusammengedrängt, ist mit unvergleichlicher Macht und Wahrheit ausgeführt.

Demnächst hat Balzac die Frauen unter der Herrschaft Napoleons geschildert.

Der Hintergrund ist hier die ungeheure Entfaltung militärischer Pracht, die Atmosphäre ist die Glut der Bewunderung, welche den siegreichen Kriegern von den Frauen entgegengebracht wurde, die

rücksichtslose und genußsüchtige Hast des Lebens zu einer Zeit, wo das junge Weib „zwischen einem ersten und einem fünften Bulletin der Großen Armee nach einander Braut, Gattin, Mutter und Witwe sein konnte," und wo die Aussicht auf ein nahes Witwentum oder eine Dotation oder einen unsterblichen Namen die Frauen leichtsinniger und die Offiziere verführerischer machte. Die Revue in dem Tuilerienhof 1813, welche die Einleitung zu „La femme de trente ans" bildet, und die Abendgesellschaft zur Zeit des Sieges bei Wagram, die in „La Paix du ménage" den Lesern vorgeführt ist, malen eine Epoche und einen Frauentypus.

Doch sein wahres Gebiet, wo seine Typen von Frauen und Frauenliebe seine Beobachtungsgabe am schärfsten zeigen, erreicht Balzac erst in den Darstellungen aus der Restaurationszeit. So unerschrocken auch sein Auge und so hart seine Hände waren, so sehr er auch geschaffen war, die nüchterne und korrumpierte Periode der bürgerlichen Herrschaft zu schildern, er war doch immer Poet genug, um unter der prosaischen Plutokratie des Julikönigtums nach dem verschwundenen Zeitalter der Eleganz und der freieren, heitereren Sitte der Restauration mit einer gewissen Wehmut zurück zu blicken. Die Restaurationszeit war noch aristokratisch gewesen, und Balzac, der sich selbst, wenn auch mit Unrecht, zu dem Adel rechnete, hegte eine nicht geringe Verehrung vor der Aristokratie; die vornehm geborene und erzogene schöne Frau schien ihm die Blüte der Menschheit. Gewiß gehört er der Generation an, die für Napoleon schwärmte, dessen Name denn auch auf jeder zweiten oder dritten Seite bei ihm vorkommt. Er träumte (wie Victor Hugo) davon, in der Litteratur mit der Weltherrschaft des Kaisers zu wetteifern; hatte er doch in seinem Arbeitszimmer eine Statuette Napoleons stehen, auf deren Degenscheide er geschrieben hätte: „Was er mit dem Schwerte erkämpft hat, werde ich mit der Feder erobern"; aber mit all seinen Träumen, seinen Schwächen, seinen verfeinerten und eitlen Neigungen gehörte er doch dem legitimen Königtum an, dessen Zeit außerdem die

Zeit seiner Jugend war und als solche mit wärmeren Gefühlen umfaßt wurde. Während der Epoche der altfranzösischen Traditionen und der vergoldeten Staatskarossen waren, von dem herrschenden Klerikalismus unangefochten, in den höheren Kreisen freie Ansichten und humane Sitten gepflegt worden; sie verschwanden mit der Thronbesteigung des Geldbeutels. Das gesellige Leben, das die Hauptstadt des guten Tons so berühmt gemacht hatte, starb hin. Kein Wunder also, daß Balzac die schönen Sünderinnen des Faubourg St. Germain mit zarter Hand und schmeichelnden Farben malte. Wohl war die schöne Delphine de Girardin, die anmutige Dichterin und Schöpferin des originellen Pariser Feuilletons, die einen vielbesuchten Salon hatte, ihm wie Hugo und Gautier eine treue und kluge Freundin; aber mehr als von ihr hat er für sein Dichten gewiß von jenen zwei Herzoginnen gelernt, die ihm die Größe der Kaiserzeit und den Glanz des heiteren und feinen alten Régimes personifizierten, und denen er schon zu Anfang seiner Laufbahn nahe trat: von Madame Junot, der Herzogin von Abrantes, der er litterarisch behülflich war, und von der Herzogin von Castries, die ihm zuerst anonym ihr Interesse für seine schriftstellerische Wirksamkeit mitteilte und an die ihn eine Zeit lang eine nicht erwiderte Leidenschaft fesselte. Sie kommt in seiner Romanfolge „Histoire des Treize“ unter dem Namen der Herzogin de Langeais vor.

An die Gesellschaft des Julikönigtums, die Frauen und die Passionen derselben rührt Balzac selbstverständlich in den ersten der Dreißiger Jahre noch nicht. Das geschieht erst später. Man kann ziemlich durchgehend die Beobachtung machen, daß er dem neuen Stoff gegenüber und überhaupt mit den reiferen Jahren strenger und schwärzer sieht. Der Frühlingshauch ist verschwunden. In vielen Büchern ist noch immer die Frau und die Liebe der Mittelpunkt. Aber die Neigung ist Leidenschaft und die Leidenschaft Laster geworden. Wenig uneigennützige Empfindungen und unschuldige Sympathien; Berechnung überall, auch bei der Frau, be-

sonders bei der Frau, und sogar in der Liebe, noch mehr da, wo nur Surrogate für die Liebe geboten werden. Die Courtisane drängt in vielen seiner Romane die Weltdame in den Hintergrund, und bisweilen findet sich bei der ersteren weniger Eigennutz als bei der letzteren. Die Abgründe des Egoismus und des Lasters öffnen sich vor den Augen des Lesers.

XV.

Unter den in den Jahren 1833 und 1834 erschienenen Büchern sind besonders zwei hervorzuheben, die feine und klassische Erzählung „Eugénie Grandet“ und der gewaltige, gestaltenreiche Roman „Père Goriot“. In dem erstgenannten Werke wetteifert Balzac mit Molière (L'Avare), in dem zweiten mit keinem geringeren als Shakespeare (King Lear).

„Eugénie Grandet“ giebt nicht den Maßstab für Balzacs Talent, obwohl er lange Zeit hindurch den Ehrentitel des Verfassers dieser Novelle trug. Das Buch interessierte durch die Sorgfalt und die Wahrheitstreue, mit welcher das Leben der Provinz, sowie die eigentümlichen Laster und Tugenden desselben geschildert sind; es ließ sich als Familienlektüre empfehlen, weil die Heldin ein edles und keusches junges Mädchen war; es ist jedoch besonders durch die Genialität merkwürdig, mit welcher Balzac das Laster der Habsucht und des Geizes, dem die Alten nur eine komische Seite abzugewinnen wußten, begreiflich, ja imponierend zu machen versteht. Balzac hat gezeigt, wie der Geiz, den man als lächerlichen Trieb verspottet hatte, nach und nach alle menschlichen Gefühle tötet, um fürchterlich, tyrannisch sein Medusenhaupt über die Umgebung des Geizigen zu erheben; und dennoch hat er uns zugleich den Geizigen menschlich näher gebracht. Für ihn ist der Habsüchtige nicht der Komödienspießbürger, sondern ein machtliebender Monomane, ein verhärteter Schwärmer, ein Poet, der beim Anblick des Goldes in gesättigter Begierde und doch in wilden

Träumen schwelgt. Er ist sich nur intensiver als alle Anderen der Wahrheit bewußt, daß das Gold alle menschlichen Kräfte und Freuden vertritt. In einer solchen Charakterschilderung zeigt sich schon die Stärke Balzacs, welche darin besteht, ohne große, prahlende Sujets aufzusuchen, mit dem Kleinen, von andern Übersehenen und Verschmähten, eine große Wirkung zu erzielen. Symbolisch aufgefaßt ist in „Eugénie Grandet" die Welt nicht eng. Doch war sie für Balzacs spezielle Anlagen eine zu enge.

Im „Père Goriot" erweitert sich das Lebensbild. Nicht ein entlegener Winkel der Provinz, sondern das ungeheure Paris wird hier studiert, wird wie ein Panorama dem Auge aufgerollt. Hier ist nichts mehr wie in „La Peau de Chagrin" abstrakt und allgemein; jede Gesellschaftsklasse, jede Gestalt innerhalb derselben ist mit den individuellsten Zügen ausgestattet. Ich nannte „König Lear"; aber das Verhältnis der beiden kaltherzigen Töchter zum Vater, so tief es auch angelegt und empfunden ist, macht nur im äußerlichen Sinne den Gegenstand aus. Das wahre Sujet ist das Eintreten des relativ unverdorbenen, aus der Provinz ankommenden Jünglings in die Pariser Welt, seine gradweise Entdeckung der wahren Beschaffenheit dieser Welt, sein Schrecken bei dieser Entdeckung, sein Widerstreben, seine Versuchungen, endlich seine schrittweise, wenn auch schnelle Erziehung für das Leben, das um ihn her geführt wird. Die Charakterentfaltung Rastignacs gehört zum Tiefsten, was Balzac und überhaupt irgend ein moderner Romandichter hervorgebracht hat. Mit großer Kunst hat Balzac es klar gelegt, wie von den verschiedensten Seiten, überall wo weder Heuchelei noch Naivetät die Äußerungen diktiert, dieselbe Auffassung der Gesellschaft und dieselben Lehren dem jungen Manne entgegentreten. Seine Verwandte und Beschützerin, die reizende und vornehme Beauséant, sagt ihm: „Je kälter Sie berechnen, um so weiter werden Sie kommen. Schlagen Sie ohne Mitleid, so werden Sie gefürchtet werden. Betrachten Sie Männer und Frauen

nur als Postpferde, die Sie bis zu jedem Umspannort zu Schanden fahren .... wenn Sie aber ein wahres Gefühl haben, so hüten Sie sich, es zu verraten, sonst werden Sie Ambos statt Hammer... Finden erst die Frauen Sie geistreich, so werden die Männer es glauben, wenn Sie sie nicht aus dem Irrtum reißen ... dann werden Sie wissen, was die Gesellschaft ist — eine Versammlung von Gimpeln und Schuften. Gehören Sie weder zu den einen noch zu den andern." Und der entwichene Galeerensklave Vautrin sagt ihm: „Man muß in die Menschenmasse entweder wie eine Kanonenkugel sich Bahn brechen oder sich wie eine Pest hineinschleichen. Die Rechtlichkeit nützt zu nichts. Man beugt sich unter der Macht des Genies, man haßt es, versucht es zu verleumden, weil es nimmt ohne zu teilen, aber man beugt sich, wenn es aushält; mit einem Wort, man betet es auf den Knieen an, wenn man es nicht im Kot zu begraben vermochte ... ich wette, daß Sie in Paris nicht zwei Schritt machen können, ohne ganz teuflischen Schlichen zu begegnen ... Deshalb ist der rechtschaffene Mann der allgemeine Feind. Aber wer, glauben Sie, ist der rechtschaffene Mann? In Paris ist es der, welcher schweigt und zu teilen sich weigert."

Rastignac ist der typische junge Franzose jener Zeit; er ist wohl-, aber durchaus nicht ungewöhnlich begabt; er hat keinen anderen Idealismus als den, der auf der Unerfahrenheit seiner zwanzig Jahre beruht. Erschüttert, ergriffen durch Alles, was er täglich sieht und erlebt, fängt er an, nach den Gütern des Glücks mit immer geringerer Gewissenhaftigkeit, mit immer heftigerem Verlangen zu trachten. Wie sträubt er sich, als Vautrin zum ersten Male ihm die bekannte alte Frage vorlegt, ob er, wenn er durch den bloßen Willensakt es vermöchte, einen von ihm nie gesehenen Mandarinen in China töten würde, um die Million, die er begehrt, zu erhalten! und wie bald danach liegt der „Mandarin" schon röchelnd im Todeskampf! Er sagt sich zuerst wie Alle, daß um jeden Preis groß oder reich sein zu wollen, gleichbedeutend ist mit dem

Entschluß, lügen, nachgeben, kriechen, schmeicheln, täuschen zu wollen, und alles dies in stillem Einverständnis mit denen, die gelogen, nachgegeben, getäuscht haben; dann entschlägt er sich dieser Gedanken mit der Wendung, er wolle gar nicht denken, sondern seinem Herzen folgen. Es giebt einen Moment, wo er noch zu jung ist, um sich Berechnungen hinzugeben, aber schon alt genug dazu, daß unbestimmte Ideen und nebelhafte Träume durch sein Gehirn schießen, die — hätte man sie chemisch verdichten können — kein allzu reinliches Residuum hinterlassen haben würden. Sein Verhältnis zu der Weltdame, Delphine von Nucingen, der Tochter Goriots, vollendet seine Erziehung. Er überschaut die Summe der kleinen und großen Misèren, aus welchen das Leben der höheren Gesellschaft besteht, während er gleichzeitig von dem spöttischen Cynismus Vautrins bearbeitet wird. „Noch zwei oder drei hochpolitische Reflexionen," sagt Vautrin, „und Sie sehen die Welt wie sie ist. Der bedeutende Mensch, wenn er nur ab und zu einige kleine Tugendscenen spielt, befriedigt jede seiner Launen unter dem Beifallsdonner der Einfallspinsel im Parterre .... Ich erlaube Ihnen gern, mich noch heute zu verachten, da Sie mich doch später lieben werden. Sie werden in mir jene klaffenden Abgründe, jene großen konzentrierten Gefühle finden, welche die Dummköpfe Laster nennen, niemals aber werden Sie mich feige noch undankbar finden." Seine Augen sind geöffnet, und zwar für das ganze Scheingepräge der Umgebung; er sieht, wie die Sitten und Gesetze den Frechen nur Schirmbretter sind, hinter denen ihr Handeln frei ist. Wohin er schaut, nur: Scheinwürde, Scheinliebe, Scheingüte, Scheinehen. Mit seltener Gewalt hat Balzac diesen Moment in dem Leben jedes begabten Jünglings geschildert, wo beim Anblick des Weltgetriebes das Herz ihm schwillt und so sonderbar schwer wird, daß ihm zu Mute ist, als trage er einen Brunnen voll Verachtung in seinem Herzen. „Während er sich anzog, gab er sich den traurigsten, den entmutigendsten Erwägungen hin. Ihm erschien die Gesellschaft wie

ein Ocean von Kot, worin der, welcher nur den Fuß hineintaucht, bis zum Halse versinken müsse. Es werden dort nur kleinliche Verbrechen begangen, sagte er sich. Vautrin ist größer." Dann, zuletzt, nachdem er den Schlund dieser Hölle durchmessen hat, richtet er sich wohnlich in ihr ein und bereitet sich vor, zu den Spitzen der Gesellschaft, zu dem Ministerposten, als dessen Inhaber wir ihn in späteren Romanen wiedertreffen, aufzusteigen.

Fast alle Vorzüge Balzacs sind in diesem groß angelegten Werke der von ihm geschilderten Persönlichkeit Rastignacs zu gute gekommen. Seine animalische Lebhaftigkeit, seine unerschöpfliche, schneidende Suada stimmen wunderbar zu der Ausdrucksweise, welche für die ganze vulgäre, verlumpte, plumpwitzige und doch geniale Tischgesellschaft in der Pension Vauquer die natürliche ist. Es kommen fast gar keine edlen Gestalten vor und es ist folglich wenig Anlaß da, sich einem geschmacklosen Pathos hinzugeben, dagegen hat der Leser unaufhörlich Gelegenheit, sich an der Festigkeit des Auges und der Hand zu erfreuen, mit der Balzac die Seele eines Verbrechers, einer Koketten, eines Geldmannes, einer alten neidischen Jungfer zerlegt. Der alte, von den Töchtern verleugnete und vergessene Vater, nach dem das Buch seinen Namen hat, ist freilich eine nicht ganz gelungene Gestalt. Er ist ein Opfer, und Balzac entwickelt den Geopferten gegenüber immer eine übertriebene, maßlose Sentimentalität. Er ist z. B. geschmacklos genug, Goriot „ce Christ de la paternité" zu nennen. Er giebt außerdem der Liebe Goriots zu den Töchtern (wie in „Le Réquisitionnaire" der Liebe der Mutter zum Sohn) einen so sinnlichen Charakter, daß sie uns in ihrer Hysterie fast anwidert.[1] Aber doch hat dadurch, daß dieser alte verlassene Mann, dessen Herz die eigenen Töchter mit Füßen treten, in den Mittelpunkt des Buches gestellt ist, alles eine Einheit und Festigkeit der Komposition gewonnen, die überaus

[1] „Mon Dieu! pleurer, elle a pleuré? — La tête sur mon gilet, dit Eugéne. — Oh, donnez le moi, dit le père Goriot."

wohlthuend wirkt. Wie ein Epigramm spitzt sich die ganze Juvenalische Satire über die Gesellschaft zu, als Delphine den sterbenden Vater nicht besuchen will, weil sie, um gesellschaftlich eine Stufe zu ersteigen, durchaus die so lange vergeblich erhoffte Einladung benutzen und auf dem Ball der vornehmen Madame Beaüséant erscheinen will — ein Ball, zu welchem „tout Paris" sich drängt, nur um mit grausamer Neugierde in den Mienen der Wirtin die Qual zu lesen, welche die Nachricht von der Verlobung ihres treulosen Geliebten, die man ihr erst am selben Morgen mitgeteilt, derselben bereitet. Wir folgen Delphine, wie sie in ihrer Equipage an der Seite Rastignacs zum Balle fährt. Der junge Mann, der es fühlt, daß sie imstande wäre, über die Leiche ihres Vaters zu schreiten, um sich auf diesem Balle zu zeigen, der aber nicht mehr die Kraft hat, mit ihr zu brechen, ja nicht einmal den Mut, ihr durch Vorwürfe zu mißfallen, kann es doch nicht lassen, ihr den traurigen Zustand dieses ihres Vaters mit ein paar Worten zu schildern. Die Thränen treten ihr in die Augen. „Ich werde häßlich werden", dachte sie, und ihre Thränen trockneten. — „Ich will morgen meinen Vater pflegen, ich will von seinem Bette nicht weichen", sagte sie. Und sie meint, was sie sagt; sie ist nicht böse, nicht einmal schlecht, aber sie ist ein lebendiges Bild der gesellschaftlichen Disharmonien, unadlig geboren, reich, ihres Reichtums durch eine schlechte Ehe beraubt, genußsüchtig, leer, ehrgeizig. Die poetische Kraft und Art Balzacs reichte nicht hin, um eine Cordelia in Shakespeareſcher Reinheit und Einfachheit darzustellen, denn die Sphäre des Edlen ist die seine nicht; aber er hat es verstanden, eine Regan und eine Goneril menschlicher und wahrer als der große Brite zu bilden.

XVI.

Eines Tages im Jahre 1836 trat Balzac in voller Erregung und Freude bei seiner Schwester ein, schwang mit den Armbewegungen eines Tambourmajors seinen dicken Stock mit dem Karneolknopf, auf welchen er in türkischer Sprache diese Devise eines Sultans hatte gravieren lassen: „Ich bin Zerbrecher von Hindernissen!" und rief, indem er das Akkompagnement einer Militärmusik und das Rollen von Trommeln nachahmte, in fröhlichem Tone der Familie zu: „Beglückwünscht mich, Kinder, denn ich stehe ganz einfach im Begriff ein Genie zu werden." Er hatte die Idee gefaßt, alle seine schon geschriebenen und noch zu schreibenden Romane unter einander zu verbinden und zu der „Comédie humaine" zu gestalten.

Der Plan war grandios und so eigenartig, daß er in der Geschichte der sämtlichen Litteraturen noch nicht aufgetaucht war; er war eine Ausgeburt desselben systematischen Geistes, der im Anfange seiner Laufbahn Balzac zu der Idee einer die Jahrhunderte umspannenden Reihe geschichtlicher Romane inspiriert hatte, freilich ein viel interessanterer und fruchtbarerer Plan. Denn falls er gelang, wurde seinen dichterischen Erzeugnissen eine Macht der Illusion, eine solche überzeugende Kraft zu Teil, als ob sie geschichtliche Thatsachen gewesen wären; und es wurde ferner nicht nur ein kleiner Ausschnitt des Lebens, ein Stück Welt symbolisch und künstlerisch zum Spiegelbild des Ganzen erweitert, sondern das Geleistete hätte einen berechtigten Anspruch darauf erheben können, im wissenschaftlichen Sinne ein Ganzes zu sein. Dante hatte in der „Göttlichen Komödie"

die Weltanschauung und Lebenserfahrung des Mittelalters in einen poetischen Brennpunkt gesammelt, sein ehrgeiziger Nebenbuhler wollte durch zwei bis drei Tausend lebendiger Gestalten, die als Typen jede für sich hunderte von ähnlichen vertraten, die vollständige Psychologie aller Gesellschaftsklassen seines Landes, und damit indirekt auch die seines Zeitalters, liefern.

Man kann nicht leugnen, daß das Resultat ein ganz einziges wurde. Der Staat Balzacs hat wie der wirkliche seine Minister, seine obrigkeitlichen Personen, seine Generale, seine Finanzmänner, Gewerbtreibende, Kaufleute und Bauern. Er hat seine Priester, seine hauptstädtischen und Land-Ärzte, seine Weltmänner, Modeherren, Maler, Bildhauer und Zeichner, Dichter, Schriftsteller und Journalisten, seine altadeligen Familien und seine noblesse de robe, seine eitelen und verderbten wie seine liebenswürdigen und geopferten Frauen, seine genialen Schriftstellerinnen wie seine provinziellen Blaustrümpfe, seine alten Jungfern und seine Schauspielerinnen, endlich sein Heer von Courtisanen. Und die Illusion ist überraschend. Denn da die Personen aus einem der zahlreichen Romane immer in dem anderen wieder vorkommen; da wir sie auf den verschiedensten Stadien ihres Lebens treffen und die Veränderungen, die mit ihnen vorgehen, beobachten können; da sie, selbst wenn sie nicht auftreten, doch unaufhörlich in den Gesprächen der handelnden Personen auf die Szene gebracht werden; da die Angabe ihres Aussehens, Anzuges, Aufenthaltsortes, ihrer täglichen Lebensweise und ihrer Gewohnheiten nicht nur umständlich und genau, sondern zugleich so lebhaft ist, daß es Einem vorkommt, als müsse man die beschriebene Persönlichkeit in der bestimmten Straße, die sie bewohnt, oder bei jener der ganzen Roman-Aristokratie bekannten Dame, die sie nachmittags zu besuchen pflegt, finden können — so scheint es fast unmöglich, daß all diese Gestalten Hirngespinnste sein sollten, nein, man denkt sich unwillkürlich das Frankreich der damaligen Zeit von ihnen bevölkert.

Und zwar ganz Frankreich! Denn er hat nach und nach fast alle die verschiedensten Städte und Gegenden seines Vaterlandes beschrieben.[1] Weit davon entfernt, die Provinz zu verschmähen, sucht er seine Ehre darin, die Eigentümlichkeiten, die in Resignation verlaufenden Tugenden sowie die in der Kleinlichkeit fußenden Laster ihres stagnierenden Lebens mit vertrauter Kenntnis darzustellen. Doch vor allem lebt in seinen Werken Paris, und sein Paris ist nicht das Paris vor vierhundert Jahren wie in „Notre-Dame de Paris", auch nicht das ideale Paris Victor Hugos, das abstrakte Jerusalem des Geistes und der Aufklärung, sondern die wirkliche moderne Stadt mit all ihrer Freude, ihrem Elend und ihrer Schmach, das einzige Weltwunder der modernen Zeit, das die sieben des Altertums weit hinter sich läßt, der große Polyp mit den hunderttausend Armen, der Nahes und Fernes an sich zieht, der große Krebsschaden, der Frankreich verzehrt. Balzac zeichnet in seinen Werken das Paris seiner Zeit gleichsam in Rembrandtschen Radierungen, mit seinen engen Straßen, mit seinem Lärm und Geschrei, mit seinen Straßenrufen am frühen Morgen und seinen vielstimmigen Abendchören, die er mit der unglaublichen Gewalt eines Musikers wiedergiebt, welcher, wie die Eingeweihten der antiken Mysterien, Trommeln gegessen und Cymbeln getrunken hat.[2] Er kennt Alles von Paris, die Architektur seiner Häuser, die Möbel seiner Wohnungen, die Atmosphäre seiner Bureaux und Werkstätten, die Genealogie seiner Vermögen, die Reihenfolge der Besitzer seiner Kunstgegenstände, die Toiletten seiner

[1] Issoudun in „Un ménage de garçon", Douai in „Le Recherche de l'absolu", Alençon in „La vieille fille", Besançon in „Albert Savarus", Saumur in „Eugénie Grandet", Angoulême in „Les deux poètes", Tours in „Le curé de Tours", Limoges in „Le curé de village", Sancerre in „La muse du département" u. s. w.

[2] Man lese z. B. die bewunderungswürdige Einleitung der leider ein so widerliches und anstößiges Thema behandelnden Erzählung „La fille aux yeux d'or", in welcher die Hast, die Stimmung und der Reichtum des Pariser Lebens mit einer Wortkunst wiedergegeben ist, die orchesterartig wirkt.

Damen, die Schneiderrechnungen seiner Dandies, die Prozesse der Familien, den Gesundheitszustand, die Ernährung, die Bedürfnisse, die Wünsche aller Schichten der Bevölkerung. Er hatte die Stadt durch alle Poren eingesogen. Während die zeitgenössischen Romantiker sich immerfort aus der schwachen, nebelumhüllten Sonne von Paris, fort von seinen modernen Spießbürgern, nach Spanien, Afrika, dem Orient sehnten, war ihm keine Sonne lieber als die von Paris und kein Gegenstand als Stoff interessanter. Während man rings um ihn die Schatten einer fernen oder vergangenen Schönheit heraufzuzaubern strebte, wirkte das wirklich Häßliche so wenig abstoßend auf ihn wie die Nessel auf den Botaniker, die Schlange auf den Naturforscher oder die Krankheit auf den Arzt. An Fausts Stelle würde er gewiß niemals die altgriechische Helena aus dem Grabe beschworen haben; weit lieber hätte er nach seinem Freund Vidocq, dem einstigen Verbrecher, jetzigen Polizeipräfekten von Paris, geschickt, um sich von ihm seine Erlebnisse und Beobachtungen erzählen zu lassen.

Durch Beobachtung sammelte er eine unendliche Reihe von einzelnen Zügen, die Aufzählung all des Beobachteten jedoch wirkt in seinen Einleitungen oft ermüdend und verwirrend. Lange, lange beschreibt er bisweilen eine Häuslichkeit, eine Gestalt, ein Gesicht, ja eine Nase, und trotzdem erhält der Leser davon kein greifbares Bild, er langweilt sich vielmehr. Aber dann kommt ein Punkt, wo seine eigentümliche schöpferische, glühende Phantasie all' die dem treuen Gedächtnisse entlehnten vulgären Elemente so umbildet und verschmilzt wie Benvenuto Cellini die Teller und Löffel bei dem Guß seines Perseus. Goethe sagt von sich (Tagebuch, 26. Februar 1780): „Durch Aggregation begreife ich nichts. Aber wenn ich recht lang Holz und Stroh zusammengeschleppt habe und immer mich vergebens zu wärmen suche, wenn auch schon Kohlen darunter liegen und es überall raucht, so schlägt doch endlich die Flamme in einem Wink übers Ganze zusammen." Bei

Balzac ist der Rauch und Qualm in den beschreibenden Partien des fertigen Werkes noch immer spürbar, aber die Flamme bleibt niemals aus.

Denn er war nicht allein ein Beobachter, sondern ein Seher. Wenn er Nachts zwischen 11 und 12 einem Arbeiter mit seiner Frau begegnete, die von dem Theater nach Hause gingen, so erlustigte er sich daran, Straße auf, Straße ab ihnen bis zu dem Hause jenseits der äußeren Boulevards, welches sie bewohnten, zu folgen. Während die Mutter das Kind an der Hand führte, tauschten sie zuerst ihre Gedanken über das Stück aus, das sie gesehen hatten, dann sprachen sie vom Gelde, das sie am folgenden Tage ausgezahlt erhalten sollten, und gaben es im Gespräch auf zwanzigerlei Weise wieder aus; sie wurden uneinig und verrieten im Streite ihre Charaktere, und Balzac hörte so eindringlich ihren Klagen über die Länge des Winters, über den Preis der Kartoffeln und über das teure Heizmaterial zu, daß er, um seinen energischen Ausdruck — in der Einleitung zu „Facino Cane“ — zu gebrauchen, „ihr Leben mitlebte, ihre Lumpen auf seinem Rücken fühlte und mit seinen Füßen in ihren löcherigen Schuhen ging.“ Ihre Wünsche, ihre Bedürfnisse gingen in seine Seele über, sie verschmolz mit der dieser Leute bis zu einem solchen Grade, daß er zuletzt neben ihnen wachend und doch wie träumend wandelte. Er teilte ihre Entrüstung über die Werkstattsaufseher, die sie tyrannisierten, über die schlechten Kunden, welche sie immer wiederkommen ließen, ohne sie zu bezahlen. In diesem Rausche des Gemütes legte er alle seine eigenen Gewohnheiten ab und wurde ein Anderer, wurde sein Zeitalter. Die Personen seiner Werke waren ihm nicht mehr erdichtete Gestalten, sie lebten in ihm und für ihn; nach und nach wurden sie ihm so gegenständlich, daß er zu seinen Bekannten von ihnen wie von wirklichen Persönlichkeiten sprach. Wenn er eine seiner Reisen nach den darzustellenden Lokalitäten antrat, sagte er wohl: „Ich reise nach Alençon, wo Fräulein Cormon, nach Grenoble, wo der Doktor Bénassis wohnt.“

Er teilte seiner Schwester Nachrichten aus seiner erdichteten Welt wie aus einem realen Bekanntenkreis mit: „Weißt Du, wen Felix de Vandenesse heiratet? Ein Fräulein de Grandville. Es ist eine sehr glückliche Heirat, die er da eingeht, die Grandville sind reich trotz der vielfachen Ausgaben, zu denen Fräulein de Bellefeuille dieser Familie Anlaß gegeben hat." Ja eines Tages, als Jules Sandeau von seiner kranken Schwester erzählte, unterbrach Balzac, der einige Zeit zerstreut zugehört hatte, ihn mit den Worten: „All das ist gut, lieber Freund; aber kehren wir zu der Wirklichkeit zurück, sprechen wir von Eugénie Grandet." Es war notwendig, mit solcher Macht die Illusion selbst zu empfinden, um sie Anderen annähernd mächtig mitteilen zu können. Seine Phantasie hatte die gebieterische Gewalt, die keinen Zweifel aufkommen läßt, το πιθανον nannten es die Griechen. Man unterwarf sich ihr auch im gewöhnlichen Leben. Unter den hundert Projekten, die er erfand, um von seinen Schulden loszukommen, war einmal auch dieses: auf dem kahlen, baumlosen Feld des kleinen Landeigentums Les Jardies, das er, um seiner Mutter ein Unterpfand zu geben, gekauft hatte, sollten ungeheure Treibhäuser angelegt werden, die, weil dort keine Bäume den Brand der Sonne beeinträchtigten, nach seiner Meinung sehr wenig Feuerung brauchen würden. In diesen Treibhäusern wollte er hunderttausend Ananas ziehen, die, für fünf Francs anstatt wie sonst für zwanzig verkauft, nach Abzug der Kosten dem glücklichen Besitzer die schöne jährliche Einnahme von 400,000 Francs sichern würden, „ohne daß er das geringste Manuskript zu liefern habe". Balzac, der schon in Gedanken den tropischen Geruch der Treibhäuser einatmete, stellte mit solcher Überzeugungskraft seinen Plan dar, daß seine Freunde allen Ernstes auf dem Boulevard ihm einen passenden Laden für den Verkauf der noch nicht gepflanzten Ananas suchten, sowie die Form und Farbe des dort anzubringenden Schildes mit ihm erörterten. Ein anderes Mal glaubte er, ich weiß nicht durch welchen Vernunftschluß, den Ort entdeckt zu haben, wo Toussaint Louverture vor Paris an

dem Ufer der Seine seine Schätze vergraben hatte, und so unwiderstehlich schilderte er seinen zwei Vertrauten, Jules Sandeau und Théophile Gautier, die Wahrscheinlichkeit, dieselben dort ausgraben zu können, daß diese beiden sonst keineswegs naiven Freunde sich um fünf Uhr eines Morgens, mit Hacken bewaffnet, wie Verbrecher aus Paris schlichen und die Erde aufzuwühlen begannen, natürlich ohne das Geringste zu finden. Für keine Phantasie ist das Wort Einbildungskraft so bezeichnend gewesen.

Und diese Phantasie, welche die Anderen beherrschte, war sein eigener Tyrann. Sie ließ ihm keine Ruhe, begnügte sich nie mit der Erfindung eines Planes, mit den süßen aber zwecklosen Freuden der künstlerischen Gedanken und Träume, sie zwang ihn, unaufhörlich sich in der Stimmung der Ausführung, in der schöpferischen Gewohnheit zu erhalten, ohne welche die flüchtige Inspiration verfliegt. Wenn er in seinem Roman „La Cousine Bette“ mit Rücksicht auf die Faulheit des genialen Wenzelas Steinbock das Wort eines großen Dichters citiert: „Ich setze mich in Verzweiflung an die Arbeit und verlasse sie in Trauer“, so ist das augenscheinlich nur eine gewissermaßen bescheidene Form des Selbstcitates. Und er fügt hinzu: „Mögen die Uneingeweihten es wissen! Wenn sich der Künstler nicht ohne zu überlegen in sein Werk versenkt, wie Curtius in den Schlund, wie der Soldat in die feindliche Schanze sich stürzt, und wenn er in diesem Krater nicht arbeitet wie der Minengräber, der durch einen Einsturz verschüttet ist; wenn er die Schwierigkeiten ängstlich erwägt, statt sie eine nach der anderen zu überwinden, so wird er Zeuge des Selbstmordes seines Talentes.“ Die Produktionsweise, die er schildert, ist seine eigene, aber nicht die einzige, nicht einmal die höchste. Ruhigere, weniger moderne Künstler haben sich den Kopf frei und die Augen unumwölkt oberhalb des siedenden Kraters der Arbeit bewahrt. Sie haben sich dadurch das sichere Urteil erhalten, das sie verhinderte, jemals stoffartig und langweilig wie der Verfasser des „Curé de village“ und des „Médecin

de campagne" zu wirken. Aber das ist wahr: eine gewisse dunkle Glut, etwas Packendes, das den modernen Nerven ein Bedürfnis geworden, fehlt wiederum allzu oft ihren Werken.

In der großen Vorrede zu „La Comédie humaine" sprach sich Balzac über seine Absicht und sein Ziel aus. Er fängt damit an, seine Geringschätzung der gewöhnlichen Geschichtsschreibung zu äußern. „Wenn man", sagt er, „die trockenen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller in allen Ländern und zu allen Zeiten es vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern." Diese Lücke will er, so weit er es vermag, ausfüllen; er will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere zu Typen aufstellen und so mit vieler Geduld und Ausdauer über das Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts das Buch schreiben, das unglücklicherweise Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien, Indien uns nicht hinterlassen haben. Man sieht, wie gering er über die Geschichte dachte; seine geringen historischen Kenntnisse erleichterten ihm das harte Urteil. Er war in Wirklichkeit auch nicht der Historiker, sondern wie er selbst es richtig und schlagend ausgedrückt hat, der Naturforscher seines Zeitalters. Er beruft sich auf Geoffroy St. Hilaire, der die Einheit der Organisation in den verschiedenen Arten nachwies. Er fühlt sich dem Gelehrten der Naturwissenschaft gegenüber als ein Doktor der sozialen Wissenschaften. „Die Gesellschaft macht aus dem Menschen, je nach der Umgebung, in welcher sich seine Handlungsweise entfaltet, ebenso viele verschiedene Menschen wie es in der Zoologie Varietäten giebt. Die Unterschiede zwischen einem Soldaten, Arbeiter, Beamten, Advokaten, Müßiggänger, Gelehrten, Staatsmann, Kaufmann, Seemann, Dichter, Armenhäusler, Priester sind, obwol schwerer zu begreifen, ebenso bedeutend wie die, welche einen Wolf, Löwen, Esel, Raben, Hai, Seehund, Schaf von einander trennen." Diese Analogie ist mehr geistreich als zutreffend,

besonders weil Balzac selbst gleich einräumen muß, daß in der sozialen Welt die Frau durchaus nicht immer das Weibchen des Gatten ist, und überhaupt weil dasselbe Individuum in dem sozialen Reiche aus dem einen Stand in den anderen übergehen kann, während der Übergang vom Hai zum Raben im Laufe einer Haiexistenz unbekannt ist.

Was Balzac eigentlich meint und zu meinen Recht hat, ist, daß seine Betrachtungsweise der Menschenwelt in der Regel durchaus derjenigen des Naturforschers entspricht. Er moralisiert und verdammt niemals, er ist niemals Prediger und Rhetor, er vergißt nie, weder aus Ekel noch aus Begeisterung, wahrhaft darzustellen, es giebt für ihn, wie für den Naturforscher, nichts was zu klein und nichts was zu groß wäre, um analysiert und erklärt zu werden. Durch das Mikroskop gesehen, ist die Spinne größer und reicher organisiert als der größte Elephant; wissenschaftlich betrachtet, ist der majestätische Löwe nur ein Paar Kiefer, das auf vier Beinen geht. Die Art der Ernährung, die Form des Zahns zieht die des Kiefers, des Schulterblattes, der Muskel und der Klauen nach sich und erklärt die Majestät. Genau so wird das, was, unter gewissen Verhältnissen beobachtet, als widerliches und schmutziges Verbrechen erscheint, anders aufgefaßt, als Reduktion der großen glänzenden Laster erscheinen, und Balzac hat den Blick dafür.

Schon in „Eugénie Grandet“ kommen Wendungen vor, die es zeigen. Wenn der Zeitpunkt sich nähert, da Eugenie ihrem Geizhals von Vater gestehen muß, daß sie ihre Dukaten nicht mehr besitzt, sie sogar verschenkt hat, schreibt er z. B.: „In drei Tagen sollte eine fürchterliche Handlung sich abspielen, eine bürgerliche Tragödie ohne Gift und Dolch und Blutvergießen, die sich aber schrecklicher gestalten sollte, als alle in der berühmten Familie der Atriden vollführten Dramen.“ Das heißt: Mein bürgerlicher Roman ist tragischer als eure klassischen Trauerspiele. In einem anderen Roman, wo die Vorsteherin einer erbärmlichen Pension sich in Wehgeschrei über das

Wegziehen ihrer Pensionäre ergießt, sagt Balzac: „Obwol Lord Byron Tasso recht schöne Klagen in den Mund gelegt hat, so sind sie doch weit entfernt die tiefe Wahrheit derer zu erreichen, die Madame Vauquer entschlüpften.“ Das heißt: Die kleinliche Gemeinheit, die ich schildere, ist, energisch aufgefaßt, interessanter als alle edlen Abstraktionen. In „Größe und Verfall Cäsar Birotteau's“ spielt er nicht allein in dem Titel scherzhaft auf das Buch Montesquieu's über das Römerreich an, sondern vergleicht mit genialer Tollkühnheit seine detaillierte Schilderung der erfolgreichen Arbeit und des Fallissements eines braven Pariser Parfumeurs mit den Wechselfällen der trojanischen Kriege und der Napoleonischen Laufbahn: „Troja und Napoleon sind nur Epopeen. Möchte diese Geschichte das Epos bürgerlicher Schicksalsfälle sein, an welche kein Dichter gedacht hat, so entblößt jeglicher Größe scheinen sie, während sie eben die großartigsten sind; es handelt sich hier nicht um einen einzelnen Mann, sondern um eine ganze Heerschar von Qualen.“ Das heißt: Nichts ist in der Poesie an und für sich groß oder klein; ich vermag in den Kämpfen eines Parfumeurs ein Heldengedicht zu lesen, ich empfinde und beweise, daß die Handlungen eines unscheinbaren Privatlebens, wenn man sie mit ihren Ursachen und Prinzipien verknüpft, ebenso wichtig und spannend sind, wie die größten Umwälzungen in dem Leben der Völker. Als in seinem Meisterwerk „Un Ménage de garçon“ der hübsche und schlaue Raufbold Maxence Gilet im Duell gefallen ist, sagt der Dichter: „So starb einer jener Männer, die imstande sind Großes zu leisten, wenn sie in der günstigen Umgebung verbleiben, ein Mann, der von der Natur als verzogenes Kind behandelt war, denn sie gab ihm den Mut, die Kaltblütigkeit und den politischen Sinn eines Cäsar Borgia.“ So schlagend ist dies letzte Wort, daß es dem Leser scheint, als verstehe er erst jetzt Max vollständig, wenn er sein Wesen in der Beleuchtung dieses Namens sieht.

Und wie das Laster, so ist bei Balzac immer die Tugend ein

Produkt; obwol er die Schwäche hat, in seinen ziemlich katholisch gefärbten Darstellungen der Pflichttreue und der Wohlthätigkeit bisweilen schwülstig und sentimental zu werden, versäumt er nie, auf die verschiedenen Quellen der Tugend vor unsern Augen hinzuweisen, sei es nun angeborene Kälte der Sinne, Stolz, halbunbewußte kluge Berechnung, angeerbter Adel der Gesinnung, weibliche Reue, männliche Naivetät, oder devote Hoffnung auf Vergeltung in einem zukünftigen Leben.

Um den vollen Eindruck zu erhalten, wie seine dichterischen Kräfte noch in der späteren Periode seines Lebens wachsen, lese man „Un Ménage de garçon", „Cousine Bette" und „Illusions perdues".

Der erstgenannte Roman, einer seiner weniger bekannten und gelesenen, giebt in einem großartig düsteren Gemälde die Psychologie einer ganzen kleinen Stadt und einer dort und in der Hauptstadt verzweigten Familie. Die Hauptgestalt ist ein heruntergekommener roher Offizier aus Napoleons Garde, in dem der brutale, gewaltthätige Egoismus eines kräftigen Naturells verkörpert ist. Er ist der miles gloriosus, der statt feige zu sein verbrecherisch entwickelt ist. Der zweite Roman, eines seiner bekanntesten und gelesensten Werke, stellt mit unübertroffener Wahrheit die vernichtende Macht des Erotismus dar. Shakespeare's „Antonius und Cleopatra" hat dies Thema nicht mit größerer Virtuosität und kaum mit so überzeugender Kraft behandelt. „Illusions perdues" endlich ist dem Mißbrauch der Presse als demoralisierendem Prinzip gewidmet.

Der Titel dieses merkwürdigen Romans ist für Balzac bezeichnend; gewissermaßen könnte er als Haupttitel für seine gesammelten Werke gelten. Kein anderes einzelnes Werk von ihm giebt seine Ansicht der modernen Kultur in so umfassender Weise wie dieses. Die verderbliche Seite des Journalismus ist hier als Nachtseite des öffentlichen Lebens überhaupt behandelt.

Wie die Mehrzahl der großen Schriftsteller, die nicht das Greisenalter erlebten, hatte Balzac wenig Ursache, sich an der Kritik

die ihm in der Presse zu Teil wurde, zu erfreuen. Man verstand ihn nicht; selbst die Besten, wie Sainte-Beuve, standen ihm zeitlich zu nahe, um seine Größe überschauen zu können, und er seinerseits lebte allein, that gegen alle Pariser Gewohnheit durchaus keinen Schritt, um ein Lob seiner Bücher zu erlangen, ja noch mehr, er hatte durch seine Erfolge viel Neid erregt. In „Illusions perdues“ schuf er ein Bild der sogenannten kleinen Presse, das die Journalisten, die sich getroffen fühlten, ihm niemals verziehen. Unter diesen war Jules Janin, der in dem Roman als Etienne Lousteau nicht eben gehässig, aber wahrheitsgetreu porträtiert war, der bedeutendste. Um so pikanter war es und ist es noch, dessen Kritik des Buches zu lesen. Sie erschien 1839 in der „Revue de Paris“, an welcher Balzac selbst ständiger Mitarbeiter gewesen war, die aber, nachdem er einen Prozeß gegen sie gewonnen hatte, ihn natürlich als vogelfrei behandeln ließ. Die Kritik ist boshaft, kleinlich, witzig und hat den Roman, den sie töten möchte, nicht überlebt.

Ein ganz junger, armer Poet in der Provinz, schön wie ein Gott, aber ein schwacher Charakter und ein halbes Talent, wird von der maßgebenden Dame der Provinzialstadt, einem eleganten und vornehmen Blaustrumpf, mit nach Paris gebracht. Ein Liebesverhältnis war eben im Begriff durch den gemeinsamen Aufenthalt in der Hauptstadt besiegelt zu werden, als die Dame plötzlich, in der großen Welt von Paris als ebenbürtig aufgenommen, sich selbst und ihren Ritter mit völlig anderen Augen ansieht. Entfremdung und Bruch ihrerseits; Lucien wird von einem fünfzigjährigen Dandy überstrahlt. Wir erleben jetzt die Erziehung des Provinzialen zum Pariser. Es ist seine Absicht gewesen, als Dichter zu debütieren, er hat einen Roman und einen Band Gedichte geschrieben und die Bekanntschaft eines kleinen Kreises junger strebender Elitegeister gemacht. Aber die Monate der Armut, der Resignation, der anstrengenden Studien und ideellen Hoffnungen werden ihm zu lang, er sehnt sich zu sehr nach dem augenblicklichen Genuß und dem

Tagesruhm, nach Rache an all denen, die den ungeschickten Ankömmling gedemütigt haben. Die „kleine" Presse (auf „Figaro" wird angespielt) bietet ihm die Möglichkeit, diese Sehnsucht vollständig zu befriedigen. Wir sehen, wie ihm der Kopf schwindelig wird, bis er, ohne irgend eine Sache verfechten zu wollen oder irgend ein Prinzip zu haben, sich kopfüber in den Journalismus hineinstürzt.

Lousteau führt ihn in den Laden eines großen Buchhändlers und Zeitungsbesitzers im Palais-Royal. „Bei jedem Satz, den der Buchhändler sagte, wuchs er in den Augen Luciens, der die Politik und die Litteratur in diesem Laden wie in einem Punkt zusammenlaufen sah. Aus dem Anblick eines ausgezeichneten Dichters, der dort einem Journalisten seine Muse preisgab . . . . zog der große Mann aus der Provinz eine fürchtliche Lehre. Geld! Dies war das Lösungswort jedes Räthsels. Er fühlte sich allein, unbekannt, nur durch den Faden eines zweifelhaften Freundes mit dem Erfolg verknüpft. Er klagte seine wahren, ihm zugethanen Freunde des litterarischen cénacle an, er warf ihnen vor, ihm die Welt mit falschen Farben gemalt und ihn verhindert zu haben, mit der Feder in der Hand sich in das Handgemenge zu stürzen." Aus der Buchhandlung gehen die Freunde ins Theater. Lousteau ist als Journalist überall willkommen. Der Direktor erklärt ihnen, wie eine gegen das Stück arrangierte Kabale eben von den reichen Bewunderern zweier seiner schönsten Schauspielerinnen durch Überzahlung gesprengt worden sei. „Seit zwei Stunden löste sich vor Luciens Ohren alles in Geld auf. Im Theater wie in der Buchhandlung, bei dem Verleger wie auf dem Redaktionsbureau war von Kunst und wahrem Verdienst keine Rede. Es war, als ob der große Prägstock der Münze seinen Kopf und sein Herz mit immer wiederholten Schlägen bearbeitete." Sein litterarisches Gewissen schmilzt; er wird Litteratur- und Theaterkritiker an einer kleinen tendenzlosen Zeitung. Von einer jungen Schauspielerin geliebt und unterhalten, sinkt er immer tiefer in die Existenz hinunter, die unausbleiblich ist, wenn man seine Feder

verkauft hat. Seine Erniedrigung gipfelt in der Scene, wo er, von dem Chefredakteur gezwungen, einen boshaften Angriff gegen das von ihm selbst bewunderte Buch seines edelsten und besten Freundes zu schreiben, noch vor dem Druck des Artikels an der Thür dieses Schriftstellers anklopft, um Verzeihung zu erbitten. Seine Geliebte stirbt; er ist so heruntergekommen, daß er, um sie beerdigen lassen zu können, schmutzige Lieder an ihrem Totenbette schreiben muß. Zuletzt nimmt er das von ihrer Kammerzofe auf schmachvolle Weise erworbene Geld als Geschenk an, um sich in die Provinz zurückflüchten zu können. All dieses ist schauerlich, aber es ist wahr, furchtbar wahr. In diesem einzigen Werke allein hat Balzac die Unparteilichkeit des Naturforschers aufgegeben. Er, der immer sonst seinen Gleichmut bewahrt, hat hier in voller Entrüstung mit Skorpionen gepeitscht.

XVII.

Michelet datiert in seiner Geschichte Frankreichs eine neue Epoche des französischen Geistes von dem Zeitpunkte an, wo der Kaffee allgemeines Getränk wird. Die Sache ist auf die Spitze getrieben, doch könnte man ohne Übertreibung wohl behaupten, daß man in Voltaires Stil und Schreibart die Inspiration des Kaffees wie bei so vielen früheren Dichtern die des Weines spürt. Die Arbeitsweise Balzacs veranlaßte ihn, durch übermäßiges Kaffeetrinken die Kräfte zum anstrengenden Nachtwachen zu erneuern. Er richtete sich dadurch körperlich zu Grunde. Ich weiß nicht, wer von ihm einmal das treffende Wort sagte: „Er hat von 50000 Tassen Kaffee gelebt und ist an 50000 Tassen Kaffee gestorben."

Man merkt an seinen Werken die rastlose Eile der Arbeit und die Überreiztheit seiner Nerven; aber wahrscheinlich ist es, daß seine Schriften, bedächtiger ausgeführt, nie dieses Leben erhalten oder sich bewährt hätten. Das ungeheure Durcheinander einer Weltstadt, die rasende Konkurrenz, das Fieber des Erfindens und der Genüsse, das schlaflose Sausen des großen Webstuhls, das Feuer all' jener Herde, Essen und Lampen hat ihnen seine Flamme mitgeteilt. Er lebte wie in seinem Element mit der Arbeit hinter sich, vor sich, um sich; sah, wie der Seemann nur Meer sieht, soweit sein Auge reichte, nur seine Arbeit.

In den letzten siebzehn Jahren seines Lebens wurde jedoch sein Eremitenleben durch den täglichen geistigen Verkehr mit einer in weiter Ferne wohnenden Frau, der er über jeden Tag seines

Lebens Bericht erstattete, in der Arbeit unterbrochen und belebt. Der Roman „Albert Savarus“ stellt in leichter Verkleidung das Verhältnis dar. Auf einer Reise hatte Balzac die Bekanntschaft der Madame Hanska, einer russischen Gräfin, gemacht. Ein, nur durch seltenes Zusammentreffen irgendwo in Europa, unterbrochener Briefwechsel zwischen ihnen, der von 1833 an datiert, wurde immer inniger und führte 1850 zu Balzacs Verheiratung mit der so lange bewunderten, damals seit einigen Jahren verwitweten Dame, deren Einfluß auf Balzac sich nur schwer bestimmen läßt, da man ihr so verschiedenartige Erzeugnisse wie den swedenborgschen Roman „Séraphita“ und die feine, verständige Erzählung „Modeste Mignon“ verdankt. Obwohl Balzac Jahre lang diese Verbindung mit glühender Sehnsucht gewünscht hatte, schob er sie doch aus eigenem Antrieb auf, bis seine Schulden vollständig bezahlt waren, um sie mit Ehren eingehen zu können. Er ließ ein schönes Haus für seine Braut in Paris einrichten und begab sich als glücklicher, wenn auch nicht mehr jugendlicher Bräutigam nach ihrem Gut in Kleinrußland. Da stellte, noch bevor die Hochzeit in Berditschew gefeiert war, eine durch vieljährige Überanstrengung hervorgerufene tötliche Krankheit sich bei ihm ein. Das eheliche Zusammenleben der beiden Liebenden war ein kurzes. Im März 1850 erfolgte die Hochzeit, drei Monate später war Balzac eine Leiche. Man erinnerte sich unter seinen Freunden des türkischen Sprichwortes: Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.

Er kam, als Balzac eben auf dem Gipfel seiner geistigen Höhe stand. Nie hatte er bessere, tiefere Bücher geschrieben als in den letzten Jahren vor seinem Tode. Er stand deswegen auch auf der Höhe seines Ruhmes. Derselbe war langsam gestiegen. Als Balzac zwanzig bis dreißig Romane geschrieben hatte, ohne noch eine ausgebreitetere Anerkennung gewonnen zu haben, fingen die Talente der jüngeren Generation an, sich ihm zu nähern und seiner litterarischen Laufbahn mit Respekt zu folgen. Er empfahl ihnen Fleiß,

einsames Leben und (nicht ganz im Scherz) Keuschheit, wenn sie es in der Litteratur zu etwas bringen wollten — doch gestattete er Briefe an den geliebten Gegenstand, „weil sie den Stil bildeten“. Es wunderte sie, diesen Rat von den Lippen eines Mannes zu hören, dessen Werke regelmäßig von der Presse mit einem in allen Tonarten variierten Geschrei über ihre Immoralität empfangen wurden; sie wußten nicht, daß dies immer die erste und letzte Injurie der litterarischen Ohnmacht gegen das ist, was in der Litteratur Lebens- und Manneskraft hat. Trotz der Anfeindungen erhielt sein Name immer volleren Klang; es ging nach und nach den Zeitgenossen auf, daß sie in Balzac einen der wahrhaft großen Schriftsteller, die einer Kunstart ihren Geist aufprägen, besaßen. Er hatte nicht nur die moderne Form des Romans begründet, sondern als echter Sohn eines Jahrhunderts, in welchem die Wissenschaft sich immer mehr in die Kunst hineindrängt, eine Methode der Beobachtung und Beschreibung inauguriert, die von Andern ergriffen und angewandt werden konnte. Sein Name war schon an sich groß; wer aber eine Schule stiftet, dessen Name ist Legion.

Daß er jedoch bei Lebzeiten nicht seinen vollen Ruhm erwarb, das beruht auf zwei verschiedenartigen Mängeln seiner Werke.

Sein Stil war unsicher, bisweilen gewöhnlich, bisweilen schwülstig, und der Mangel an stilistischer Vollendung ist immer ein schwerwiegender, weil, was die Kunst von der Nichtkunst sondert, eben jene Verbannung des Approximativen ist, die man Stil nennt; dieser Mangel ist besonders den rhetorisch so fein fühlenden Franzosen ein Ärgernis. Nach seinem Tode drangen aber seine Werke auch im Auslande durch und hier wurde jener große Mangel nur als ein sehr geringer empfunden. Wer eine Sprache genügend versteht, um sie zu lesen, nicht genau genug, um alle Feinheiten derselben zu würdigen, der vergiebt leicht stilistische Fehler, wenn große und fesselnde Eigenschaften Ersatz für sie bieten. In dieser Lage war eben das große europäische, romanlesende Publikum.

Die gebildeten Italiener, Österreicher, Polen, Russen u. s. w. lasen mit ungemischtem Vergnügen Balzac, an seiner nicht vollendeten Form nahmen sie dagegen wenig Anstoß. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß diese Gebrechen der Dauer seiner Werke nicht doch einmal Eintrag thun werden. Den Lauf der Zeiten übersteht nichts Formloses oder nur teilweise Geformtes. Die ungeheure „Comédie humaine“ wird, wie das zehntausend Stadien lange Gemälde, von dem Aristoteles erzählt, nicht als ein einziges Kunstwerk angesehen werden und von den Fragmenten des Ganzen werden nur diejenigen in der Weltlitteratur bestehen bleiben, die wegen ihrer künstlerischen Vollendung solchen Vorzug verdienen. Als kulturhistorisches Material allein wird man sie nach Jahrhunderten nicht lesen.

Zu den Mängeln der Form gesellte sich bei Balzac die noch größere Schwäche des reinen Ideengehalts. Er konnte zu seinen Lebzeiten nicht vollständig gewürdigt werden, weil er nur als Dichter groß war. Man hatte sich gewöhnt, in dem Dichter einen geistigen Führer zu sehen, und Balzac war kein solcher. Sein mangelndes Verständnis für die großen religiösen und sozialen Fortschrittsideen des Jahrhunderts, die Victor Hugo und George Sand und viele andere so früh und so mächtig ergriffen, verdunkelte den Eindruck der großen Gaben, die er der Naturforscher des menschlichen Geistes besaß. Seine politischen und religiösen Doktrinen, die rein absolutistisch waren, wirkten abschreckend. Anfangs lächelte man wohl, wenn der sensualistisch und revolutionär angelegte Romandichter sich auf die Doktrinäre der weißen Fahne, auf Joseph de Maistre und Bonald berief; nach und nach sah man ein, daß er von alten diesen Dingen durchaus unklare Vorstellungen besaß.

Die starke Sinnlichkeit seines Wesens, die zügellose Kraft seiner Phantasie führten ihn zur Mystik in Wissenschaft und Religion. Der tierische Magnetismus, der nach 1820 in der Litteratur eine so große Rolle spielte, war als Erklärungsgrund der seelischen

Vorgänge ein Gegenstand seiner besonderen Vorliebe. In „La Peau de chagrin", „Séraphita", „Louis Lambert" wird der Wille als eine Kraft gleich der des Dampfes, als „ein Fluidum, das nach Belieben Alles, sogar die absoluten Gesetze der Natur modifizieren könne," definiert. Balzac war trotz des modernen Charakters seines Geistes Romantiker genug, um sich „den geheimen Wissenschaften" zuzuneigen.

Er war durch Natur und Erziehung darauf angewiesen, die Fülle des Lebens verständnisvoll zu genießen. Aber schon jung in die Korruption der Gesellschaft eingeweiht, sah er sich erschreckt nach Zaum und Zügel für die verwilderte Menschheit um und fand nichts anderes als die bestehende Kirche. Daraus erklärt sich bei ihm der oft so peinliche Widerspruch zwischen sinnlichen Instinkten und asketischen Tendenzen, besonders da, wo er über das Verhältnis der beiden Geschlechter reflektiert. Dieser Kontrast ist es, der die Romane „Le Lys dans la vallée", nach seiner Ansicht sein Meisterwerk, und „Les Mémoires de deux jeunes mariées" so unangenehm und unrein wirken läßt. Deswegen ferner ein bei ihm allzuhäufig vorkommender Widerspruch zwischen philosophischen Grundansichten und klerikalen Tendenzen. In der Vorrede seiner sämtlichen Werke erklärt er zuerst, daß der Mensch an sich weder gut noch schlecht sei, und daß die Gesellschaft ihn immer nur besser mache, äußert sich also unbewußt so scharf wie möglich gegen die Grundansicht der Kirche; wenige Zeilen später preist er den Katholizismus als das einzige „vollständige Unterdrückungssystem der verderblichen Tendenzen der Menschheit", und fordert, daß der ganze Unterricht in die Hände der Geistlichkeit gelegt werde. Die Überzeugung von diesen „verderblichen Tendenzen" führte ihn immer wieder dazu, das Volk, das Gesinde, die Bauern als gemeinsamen Feind zu betrachten und darzustellen (man sehe sein komisches Pathos gegen die Dienstboten in „Cousine Bette", seine Schilderung der Bauern in „Les Paysans"); er gefiel sich in Ausfällen gegen die

Demokraten, die Liberalen, die beiden Kammern, die parlamentarische Regierungsform überhaupt.

Bei all seinen großen und glänzenden Vorzügen fehlte Balzac ein Etwas, für welches die Franzosen kein Wort haben, wohl aber die Deutschen; es fehlte ihm an ruhiger Bildung, oder genauer gesagt, an der Ruhe, die die Bildung bedingt. Sein rastloser, immer phantastisch hervorbringender Geist hat sie niemals erworben. Aber er besaß doch, was für den Dichter wichtiger als alle Bildung ist: ein wahrheitsliebendes, in die Tiefe gehendes Genie. Wer nur das Schöne sucht, der schildert von den Gebilden menschlicher Vegetation nur Stamm und Krone; er dagegen hat die menschliche Pflanze mit ihren Wurzeln gemalt, ihm war es besonders wichtig, daß auch das Netzwerk der Wurzel, das unterirdische Leben der Pflanze, welches das überirdische bedingt, in seiner ganzen Originalität vor dem Auge der Leser entfaltet wurde. Die Lücken seiner formellen und ideellen Bildung werden, trotzdem sie auf Schritt und Tritt stören, die Nachwelt doch nicht abhalten, sich an seinem Genie zu erbauen.

XVIII.

Mit Balzac auf gleicher Stufe stehend erscheint uns von dem Standpunkte aus, den wir heute einnehmen, ein französischer Schriftsteller, den ihm an die Seite zu stellen in damaliger Zeit niemand eingefallen wäre — eine litterarische Existenz, die ebenso unbemerkt und bescheiden auftrat, wie diejenige Balzacs geräuschvoll und weithin sichtbar war. Unter den Zeitgenossen zollte merkwürdigerweise nur Balzac jenem anderen volle, unverkürzte Anerkennung. Es war Henri Beyle. Dem jüngeren Geschlecht in Frankreich gelten heutigen Tages Beyle und Balzac als ein sich ergänzendes Paar, ebenso wie Lamartine und Victor Hugo. Die Zusammenstellung der beiden Schriftsteller mag auch insofern sonderbar erscheinen, als der eine an die hundert Romane, der andere nur einige kleine und zwei größere geschrieben hat; aber die Qualität dieser wenigen Bücher ist so außerordentlich, daß sie den Verfasser derselben auf gleichen Rang mit dem Schöpfer des modernen Romans erhebt. Auch unter Beyle's übrigen Schriften (biographischen, theoretischen, kritischen und reisebeschreibenden Inhalts — er hat im ganzen an die zwanzig Bände hinterlassen) sind einzelne, welche einen ebenso großen litterarischen Einfluß ausübten, wie seine dichterische Produktion.

Zu Balzac verhält sich Beyle, wie ein reflektierender Geist sich zu einem beobachtenden, wie ein Denker in der Kunst sich zu einem Seher verhält. Wir blicken Balzacs Personen ins Herz, wir sehen hinein in die „dunkle Purpurmühle der Leidenschaft", welche ihre Triebkraft ist; Beyle's Personen dagegen werden vom Kopf aus gelenkt, dem

„offenen Licht- und Laut-Raum.“[1] Dies beruht darauf, daß auch Beyle eine logische Natur war, gleich Balzac, daneben aber ein sprudelnd reicher, von ureigner Lebenskraft überströmender Mensch. Zu Victor Hugo verhält Beyle sich ungefähr so, wie Leonardo da Vinci zu Michel Angelo. Hugo formt aus seiner plastischen Phantasie eine Menschheit, die, überirdisch kolossal und muskulös, in einer ewig kämpfenden und leidenden Stellung festgehalten ist; aus Beyle's geheimnisvoll zusammengesetzter und verfeinerter Intelligenz entspringt eine kleine Reihe von Männer- und Frauengestalten, welche durch ihren tiefen, rätselhaften Ausdruck, durch ihr anziehendes, bestrickendes, süßes, ja verbrecherisches Lächeln magisch wirken und fesseln. Allerdings steht Michel Angelo ebenso himmelhoch über Victor Hugo wie Leonardo über Beyle; aber wie Hugo sich dem Stile, der aus Michel Angelos Moses spricht, nähert, so hat Beyle's Herzogin von Sanseverina eine Verwandtschaft mit Leonardos Mona Lisa. Trotz der mächtigen Überlegenheit der großen Italiener eine nicht geringe Ähnlichkeit! Beyle ist der Ideologe unter den französischen Schriftstellern seiner Zeit, Leonardo der Ideologe unter den großen Malern der Renaissance.

In den Vorpostenkämpfen gegen den französischen Tragödienstil und gegen den Chauvinismus, dem das klassische Lager huldigte, welches fremde Litteratur aus dem einzigen Grunde, weil sie nicht französisch war, nicht für gültig anerkannte, begegneten wir Beyle schon früher als einem Häuptling. In jenen Gefechten ist auch er ein Bahnbrecher geworden. Überall schuf er und seine Genossen Luft und freie Bewegung. Und wiederum bereitete niemand der Litteratur des Kaiserreiches empfindlichere Niederlagen als dieser Schriftsteller, der in seinem persönlichen Werden ganz und gar als Mann des Kaiserreiches uns entgegentritt. Schon der Umstand, daß Beyle der einzige unter den großen Schriftstellern des Jahres 1830 war, welcher die Kaiserzeit mitdurchlebt hatte, weist ihm eine hervorragende

[1] Zwei Ausdrücke Gottfried Kellers.

Stellung in der romantischen Gruppe an. Dieser Mann, welcher die Schlachten von Marengo und Jena mitgemacht, der dem Einzug in Mailand und in Berlin beigewohnt, der an dem Feldzug nach Rußland Teil genommen, bei dem Brand von Moskau als Augenzeuge zugegen war, ist der einzige, der voll und ganz in seinen Schriften auf napoleonischen Boden wurzelt. Er allein von der ganzen Gruppe hat mit Napoleon Worte gewechselt, er allein konnte sich rühmen, daß er mit Byron verkehre. Er ist nur ein Jahr jünger als Nodier; doch während dieser als Vorläufer nicht viel mehr war als ein Herold, dessen Fanfarenstöße aufschreckten und weckten, war Beyle ein Ritter mit Lanze und Fahne, einer der Ulanen, die ganz allein eine Stadt einnehmen. In Nodiers geistigem Leben war die französische Revolution der Punkt, in welchem alle seine Geistesstrahlen zusammenliefen, sie beherrschte bei ihm Alles — er wurde nicht müde, ihre leitenden Männer, ihre Opfer, ihr Gefängnisleben, ihre Verschwörungen, ihre geheimen Gesellschaften zu schildern — in Beyles geistigem Leben waren Napoleons Siegeslauf und Fall das Bewegen schaffende Prinzip.

Marie Henri Beyle ist in Grenoble am 23. Januar 1783 geboren. Seine Familie gehörte der höheren Bourgeoisie, dem Rechtsadel, an. Erst acht Jahre alt verlor er seine Mutter; er empfand diesen Verlust sehr tief, immer wieder wandten sich seine Gedanken ihm zu. Der Vater war verschlossen und gab sich wenig mit seinen Kindern ab; er behandelte sie mit äußerster Strenge und überließ die Erziehung ärmlichen Geistlichen, welche der Sohn als Tyrannen und Heuchler verabscheute. Frühzeitig bildete sich zwischen Henri und dem Vater ein Haß aus, der niemals ganz erlosch. Im Hause seines Großvaters mütterlicherseits, einem überaus feingebildeten Arzte, wurde dem Knaben all' das Gute zu Teil, was seine Kindheit durchzog; demungeachtet wurden die harten Erziehungsgrundsätze des Vaters so streng befolgt, daß Henri im vierzehnten Jahre nicht mehr als ein oder zwei gleichaltrige Kinder kannte. Dieser Knabe, in welchem die Keime

zu der tiefsten Originalität lagen, in dessen Naturell eine hartnäckige Selbständigkeit den Grundzug bildete, er, dessen Temperament eine heftige, nach ungewöhnlichen Handlungen dürstende Energie in sich barg und in dem ein früh erwachtes, glühendes Sinnenleben sich zu äußern strebte, wurde einem so starken, so anhaltenden und so unbedingten Druck der Erziehung unterworfen, daß die leidenschaftlichste innere Empörung die notwendige Folge davon sein mußte. Da die Abbés, welche während der Revolution in beständiger Angst lebten und immer vor ihren Folgen zitterten, den Knaben zum Katholiken und Royalisten zu erziehen bestrebt waren, wurde der Jüngling in naturnotwendigem Widerspruch gegen diese Lehren revolutionär gesinnt und entwickelte sich zum Bonapartisten sowie zum Freidenker in des Wortes verwegenster Bedeutung. Der ununterbrochene Streit zwischen dem Willen seiner Verwandten und seinen eigenen Wünschen erzeugte außerdem in ihm einen solchen Argwohn, ein so tiefes Mißtrauen zu den Menschen, daß es nicht mehr aus seinem Charakter zu tilgen war; zu der Angst, von Anderen aus eigennützigen Interessen zum Besten gehalten und betrogen zu werden, kam bald die Furcht, sich selbst zu täuschen, und daraus entstand die Gewohnheit, beständig auf der Hut zu sein, sich unter Selbstkontrolle zu halten.

In seinem Wesen war etwas, das sich von der Provinz herleiten läßt, in welcher er geboren wurde und wo seine Familie nachweislich seit ein paar hundert Jahren ansässig war. Die Bewohner der Dauphiné sind lebhaft, starrsinnig, raisonnierend, ebenso verschieden von den Provençalen im Süden wie von den Parisern im Norden. Der Provençale giebt seinen Gefühlen lärmend und mit vielen Worten Ausdruck, er flucht und schilt, wenn er zornig oder gekränkt ist; der Pariser ist höflich, witzig, oberflächlich — er will glänzen. Die Charaktere in der Dauphiné zeigen eine hervorragende Hartnäckigkeit; sie sind tief und fein zugleich; sie merken sich die ihnen widerfahrene Kränkung und rächen sie, wenn es an der Zeit ist, aber

nie machen sie sich in Scheltworten Luft. In Beyle's Familie herrschte der Glaube, daß das Geschlecht mütterlicherseits aus Italien stamme. Beyle's Mutter las Dante und Arioſto in der Originalsprache, damals etwas ganz ungewöhnliches für eine Provinzdame. Vielleicht könnte man seine eigene leidenschaftliche Vorliebe für das italienische Wesen daraus erklären. Übrigens war ja die Dauphiné bis 1349 ein von Frankreich getrennter und in seiner Politik halb italienischer Staat. Beyle bildete sich zudem ein, daß Ludwig XI., der als Dauphin mehrere Jahre das Land regiert hatte, den Inwohnern der Provinz etwas von seinem umsichtigen Genie, das stets vor fremdem Einfluß auf der Hut war, mitgeteilt habe. So unwahrscheinlich diese Voraussetzung auch ist, für ihn erscheint sie doch charakteristisch.

Frühzeitig prägte sich bei Henri Beyle durch den Einfluß seiner Umgebung jener Zug von Mißtrauen, den er im Vaterhause empfangen, noch tiefer aus. Als er endlich die so lang ersehnte Freiheit erlangte, das heißt, als er in eine Schule kam wie andere Knaben, erlitt er eine große Enttäuschung. Der starke, untersetzt gebaute Knabe mit dem lebhaften Blick und der sprechenden Physiognomie, der in der Schule wegen seines festen Ganges, seiner herkulischen Glieder und seines runden Herkules-Kopfes den Beinamen „der wandernde Turm" bekam, war trotz des ironischen Zuges um den Mund ein Enthusiast. Er fand in seinen Mitschülern nicht die munteren, liebenswürdigen und edelgesinnten Kameraden, wie er sich dieselben vorgestellt, sondern statt dessen eine Bande höchst egoistischer Rangen. „Diese Täuschung," sagte er, als er einmal seinem Freunde Colomb davon erzählte, „hat sich im Laufe meines ganzen Lebens wiederholt. Auch ich," fuhr er fort, „machte kein Glück bei meinen Kameraden; jetzt sehe ich's ein, daß ich damals in meinem Wesen eine sehr lächerliche Mischung von Hochmut und dem Drang nach Vergnügen zeigte. Ich setzte dem schneidendsten Egoismus der anderen Knaben meine spanisch adeligen Ehrbegriffe

entgegen und fühlte dann doch halbe Verzweiflung, wenn sie mit einander spielten und mich stehen ließen." Man vergleiche diese Worte mit der bitteren Täuschung des jungen Fabrice (in „La Chartreuse de Parme", 1839), der während der Schlacht von Waterloo die Soldaten, denen er begegnet, um ein Stück Brot bittet und von ihnen mit einem schlechten Witz abgespeist wird: „Dies harte Wort und das allgemeine Grinsen, das folgte, überwältigten Fabrice. So war der Krieg also nicht jener edle, gemeinsame Aufschwung von Geistern, die den Ruhm über Alles liebten, so wie er sich denselben nach Napoleons Proklamationen gedacht hatte!" Man kann sich leicht vorstellen, welche Erinnerungen an so manche wilden Ausbrüche von tierischem Egoismus Beyle während seines Feldzuges gesammelt hatte; augenscheinlich hat er aus solchen die Erfahrungen seines Fabrice zusammengestellt. Er machte sich von Anfang an einen zu idealen Begriff von dem Kameradschaftsgefühl, sowohl zwischen Schuljungen als später zwischen den Soldaten.

Ungefähr von 1798 an verlegte er sich mit Leidenschaft auf die Mathematik, und zwar, wie er seinen Freunden sagte, aus dem bezeichnenden Grunde, weil er, welcher die Heuchelei verabscheute, diese in allen Wissenschaften zu entdecken wußte, während er sie in der Mathematik für unmöglich hielt. Zum Teil trug wohl auch zu seinem Eifer der strahlende Ruhm bei, welcher gerade zu jener Zeit von dem jungen französischen General in Italien ausging, den die Mathematik durch die Artilleriewissenschaft von einem Sieg und Triumph zum anderen geführt hatte.

Nachdem er seine Studien beendigt, kam er am 10. November 1799 in Paris an, gerade einen Tag nach dem 18. Brumaire. Er hatte einen Empfehlungsbrief an die Familie Daru, welche mit seinen Eltern verwandt war. Pierre Daru, der nach dem Staatsstreich zum Generalsekretär des Krieges und zum Inspektor der Revuen ernannt worden war, stellte Beyle in seinem Ministerium an. Ich glaube, eine Erinnerung an jene Volontär-Stellung bei

Daru in Julians Anstellung beim Grafen de la Mole (in „Rouge et Noir") zu finden. Colomb erzählt, daß Beyle an einem der ersten Tage, als Daru ihm einen Brief diktierte, in der Zerstreuung „cela" mit doppeltem l schrieb und eine scherzhafte, doch deshalb nicht weniger demütigende Zurechtweisung empfing; genau derselbe Zug findet sich im Roman. Nichtsdestoweniger war Daru augenscheinlich als Beschützer bei weitem zartfühlender und liebenswürdiger als der Graf de la Mole, denn von Anfang bis zuletzt blieb er seinem jungen Schützling ein treuer Helfer. Es war ein Spiel des Schicksals, daß dieser Mann, der neben seiner eminenten Begabung für die kriegerische Administration hervorragende litterarische Talente besaß, der durch seine Horaz-Übersetzung und seine historische Prosa ein gutes Zeugnis für den litterarischen Stil des Kaiserreiches giebt, wie er überhaupt eine Art Mittelpunkt für dessen Litteraten wurde — daß dieser Mann fast während aller seiner Feldzüge in seiner nächsten Nähe einen von den Bahnbrechern der folgenden Litteraturperiode hatte, natürlich ohne die Begabung in seinem Untergebenen zu ahnen, wie dieser selbst sich derselben noch nicht völlig bewußt war.

Als Daru und sein jüngerer Bruder unter dem Kriegsministerium Carnot's zur Zeit des denkwürdigen italienischen Feldzuges von 1800 den Befehl erhalten hatten, zum Heer in Italien zu stoßen, forderten sie beide Henri Beyle auf, dort mit ihnen zusammenzutreffen, ohne daß sie ihm jedoch auf eine bestimmte Anstellung Aussicht eröffnen konnten. Der siebenzehnjährige Jüngling, der bei seinem in gleichem Grad energischen wie poetischen Temperament nur von Thaten träumte, der für den ersten Konsul schwärmte, ließ sich das nicht zweimal sagen. Er packte zwanzig Bände originaler Autoren in seinen Mantelsack, reiste nach Genf, bestieg dort, ohne jemals reiten gelernt zu haben, ein Pferd, das Daru als krank zurückgelassen und das nun wieder brauchbar geworden war, und ritt am 22. Mai, zwei Tage später als Napoleon, unter vielen Schwierigkeiten

über den St. Bernhard. In den ersten Tagen des Juni erreichte er Mailand, die Stadt, wo er endlich die Lebensfreude kennen lernen sollte, die Stadt, welche in seinem Ideenkreise eine so beständige und bedeutende Rolle spielt. Er wurde Zeuge des Sturmes von Jubel und Begeisterung, womit man in Oberitalien die Abschüttelung des österreichischen Joches begrüßte, am 4. Juni nahm er als Freiwilliger an der Schlacht von Marengo teil. Nachdem er einige Monate bei der Intendantur angestellt war, trat er — wie eine komische Anmerkung zum 5. Kapitel von „Rouge et Noir“ dem Leser meldet — in das sechste Dragonerregiment als Wachtmeister ein, wurde bei Romanego zum Unterlieutenant ernannt und in dieser Stellung bald darnach als Adjutant dem General Michaud beigegeben. In allen folgenden Treffen, besonders bei Castelfranco, zeichnete er sich sowohl durch seinen Mut als auch durch den Eifer aus, womit er die verschiedenen Aufträge, die ihm anvertraut wurden, ausführte. Will man ein genaues Bild haben von den Gefühlen, welche den jungen Beyle erfüllten, als er der Schlacht von Marengo beiwohnte, so muß man sich die kindlich enthusiastische und heroische Stimmung von Fabrice de Dongo vergegenwärtigen, welche dieser als Zeuge der Schlacht von Waterloo kundgiebt. Diese Schilderung verdankt zweifelsohne der treuen Wiedergabe persönlicher Erlebnisse einen Teil ihrer unvergleichlichen Meisterschaft. Jener Zeitraum, der mit dem Ritte des Jünglings über die Alpen beginnt und mit seinem Austritt aus der Armee nach dem Frieden von Amiens endet, war in Beyle's Erinnerung die Zeit vollkommenen Glückes in seinem Leben, reich an bunten, romantischen Eindrücken, eine Zeit, die verwegene Thaten in sich faßte, das erste Duell, jugendliche Liebesgeschichten, die Poesie des Bivouac- und Salonlebens in einem schönen Lande, wo die fremden Sieger von einer sorglosen, naiv leidenschaftlichen Bevölkerung, welche durch keine Skrupel gehindert war, den Durst nach Freude zu stillen, als Befreier und Helden begrüßt wurden.

Als er von diesem seinem ersten großen Ausflug wieder nach

Grenoble heimgekehrt war, wo alles beim alten geblieben, wo seine Familie Ehrfurcht für all' das fühlte, was er verachtete, während sie alles verabscheute, wofür er Begeisterung hegte, erhielt der junge Brausekopf nach verschiedenen heftigen Auseinandersetzungen die Erlaubnis, einen Aufenthalt in Paris zu nehmen. Hier studierte er Montaigne, Montesquieu und die Philosophen des 18. Jahrhunderts, dann aber auch Cabanis und de Tracy, mit dem er viele Jahre später innig vertraut werden sollte, dessen „Ideologie" jedoch er schon von seiner frühesten Jugend an auf das lebhafteste bewunderte. Außerdem nahm er Unterricht im Englischen.

Diese Zeit ruhigen Studiums, das ein paar Jahre ausfüllte, wurde durch eine burleske Episode unterbrochen. Im Jahre 1805 verliebte sich Beyle während eines Aufenthaltes in seiner Vaterstadt in eine junge, hübsche Schauspielerin, und da er, der seine Liebe erwidert wußte, nicht getrennt von seiner Schönen leben mochte, diese aber bald darauf in Marseille engagiert wurde, fiel ihm kein anderes Mittel ein, ihr dahin zu folgen, als das: in ein dortiges großes Kolonialwarengeschäft als Kommis einzutreten. Während eines Jahres, solange dauerte seine Leidenschaft, fühlte er sich auf seinem Comptoirstuhl ganz glücklich; als aber die Schauspielerin sich plötzlich mit einem Russen vermählte, kehrte Beyle nach Paris zurück und kam einer Aufforderung Martial Daru's, ihm zum Heer zu folgen, nach. Er hatte gerade seine litterarischen Arbeiten wieder begonnen, nahm aber dennoch das Angebot an; der Schlacht von Jena, Napoleons Siegeseinzug in Berlin wohnte er bei. Zum Intendanten über die Domänen des Kaisers in Braunschweig ernannt, benützte er in den beiden folgenden Jahren diese Gelegenheit, etwas Deutsch zu lernen und sich mit der deutschen Litteratur bekannt zu machen; im übrigen zeichnete er sich durch seinen Diensteifer aus. Er sollte eine Kontribution von fünf Millionen ausschreiben, statt dessen schrieb er sieben aus; dies nannte man

damals „le feu sacré“ haben. Als der Kaiser davon hörte, frug er, welcher Auditor dies gethan und sagte: „Das hat er gut gemacht“. Beyle erwarb sich übrigens Ehre auch auf andere, mehr sympathische Weise. 1809 hatte man ihn mit dem Proviant und mit den Kranken in einer kleinen deutschen Stadt zurückgelassen, deren Bevölkerung, sobald die Garnison abgezogen war, die Sturmglocke ertönen ließ, um die Magazine zu plündern und das Lazareth anzugreifen. Die Offiziere verloren den Kopf; aber Beyle ließ die Rekonvalescenten, die Verwundeten und Kranken, Alles, was außer Bette sein konnte, bewaffnen, stellte die wenigst Waffenfähigen als Posten an die Fenster, die er in Schießluken verwandeln ließ, und unternahm mit den Übrigen in bunter Schar einen Ausfall, der den Auflauf auseinander sprengte.

Er folgte der Armee nach Wien und wurde bei den Unterhandlungen verwendet, die Napoleons Vermählung mit Marie Louise vorangingen; zum Inspektor über das Mobiliarvermögen und die Bauten der Krone ernannt, erlangte er Zutritt bei Hofe und wurde der Kaiserin vorgestellt.

Nach einem neuen Aufenthalt in Mailand erhielt er 1812 die Erlaubnis, den Feldzug gegen Rußland mitzumachen. Er hatte schon in den frühern Kampagnen seine Abenteuerlust mehr als befriedigt, hatte Ekel und Gram empfunden beim Anblick der vielen Leichen und oft, wenn sein Wagenrad die Eingeweide der Gefallenen durchschnitt, das Bedürfnis gefühlt, sich durch ein Phantasieleben von diesen Gräueln loszureißen, und um Zusendung poetischer Werke nach Hause geschrieben. Aber der Krieg lockte ihn stets aufs neue. Wir sehen ihn, der später eine so feine und tiefe Beobachtung der Völkerpsychologie in seinen Büchern niederlegen sollte, während des Überganges der großen Armee über den Niemen die Physiognomie und das Temperament der verschiedenen Rassen, aus denen sie bestand, studieren. Man fühlt, welche Beisteuer zu den interessantesten und befruchtendsten Erfahrungen die Beteiligung an einem

solchen Zug und der Anblick eines solchen Heeres dem künftigen Schriftsteller gewähren mußte. Dennoch hat er bereits in Smolensk genug. Er schreibt von da aus:

„Wie sich ein Mensch doch verändert! Die Schaulust, die ich in alten Tagen hatte, ist ganz gestillt; seitdem ich Mailand und Italien gesehen, stößt alles mich durch seine Plumpheit zurück. Wirst Du glauben, daß ich ohne irgendwelchen persönlichen Grund zuweilen nahe daran bin, Thränen zu vergießen. In diesem Ozean von Barbarei kein Ton, der zu meiner Seele stimmt! Alles ist grob, schmutzig, stinkend, im buchstäblichen und bildlichen Sinne. Es blieb mir höchstens das kleine Vergnügen, mir auf einem verstimmten Klavier ein wenig vorspielen zu lassen von einem Menschen, der ebenso musikalisch ist wie ich katholisch. Der Ehrgeiz besitzt keine Macht mehr über mich; das schönste Ordensband würde mir kein Ersatz scheinen für das, was ich dulde. Die Höhen, die mein Geist bewohnt — wo er in einem schönen Klima Bücher ausdenkt, Cimarosa hört und Angela liebt — stelle ich mir als liebliche Hügel vor; fernab von ihnen in der Ebene drunten liegen die giftigen Sümpfe, in die hinab ich nun gesunken bin ..... Kannst Du Dir denken, daß ich ein großes Vergnügen daran finde, mich mit den offiziellen Dokumenten, Italien betreffend, zu befassen? Ich hatte zwei oder drei italienische Geschäftsangelenheiten, die, selbst nachdem sie geordnet waren, meine Einbildungskraft beschäftigten wie ein Roman."

Immer diese Doppelnatur in seinem Wesen! Der Drang, die Phantasie zu nähren, verbunden mit Thatenlust und dem Trieb, Thaten zu sehen, spricht auch aus seinem Tagebuch von Moskau. Während des Brandes schreibt er: „Das Feuer näherte sich rasch dem Hause, das wir verlassen hatten. Unsere Wagen blieben fünf bis sechs Stunden auf dem Boulevard stehen. Dieser Unthätigkeit müde ging ich hin, um das Feuer zu sehen und blieb eine Stunde oder zwei bei Joinville .... wir tranken eine Flasche Wein,

und erholten uns dadurch. Ich las einige Zeilen in einer englischen Übersetzung von „Paul et Virginie“, die mitten unter der allgemeinen Roheit mir wieder ein bischen geistiges Leben gab.“

Beyle wurde für die Zeit des schreckenvollen Rückzuges aus Rußland zum Generaldirektor ernannt, der die Verpflegung der drei Plätze Minsk, Witebsk und Mohilew zu besorgen hatte; er erwarb sich besonderes Verdienst bei Orscha, indem er hier dem Heere Lebensmittel für drei Tage verschaffte, die einzigen Lebensmittel, welche dasselbe zwischen Moskau und der Beresina erlangte. Die Kaltblütigkeit und Entschiedenheit, welche Beyle von frühester Jugend an eigentümlich waren, verließen ihn auch hier nicht. Es ist oft erzählt worden, wie er an einem der schlimmsten Tage, als er wohlrasiert und sorgfältig gekleidet sich bei seinem Chef Daru meldete, mit dem Kompliment empfangen wurde: „Sie sind ein tapferer Mann, Herr Beyle, Sie dachten auch heute daran, sich zu rasieren.“

Er verlor bei diesem Rückzug alles: seine Pferde, seine Wagen, seine Bagage, sein Geld, ja selbst der Notschilling ging verloren, mit dem sich zu versehen er für angezeigt gehalten. Als er abreiste, hatte seine Schwester die sämtlichen Knöpfe eines seiner Überröcke abgenommen; Goldstücke zu 20 und 40 Francs, sorgfältig mit Tuch überzogen, ersetzten deren Stelle. Bei seiner Heimkehr fragte sie ihn, ob ihm dies Geld von Nutzen gewesen sei. Mit vieler Mühe besann er sich darauf, daß er einem Kellner irgendwo in der Nähe von Wilna eben diesen Überrock geschenkt, weil er ihn für abgetragen hielt. Dieser Zug ist bezeichnend dafür, wie Beyle, als Diplomat so umsichtig, so vergeßlich als Poet war.

Er trat von neuem sein Amt in Paris an. Im Jahre 1813 folgte er dem Hauptquartier des Kaisers nach Mainz, Erfurt, Lützen, Dresden; er wurde Chef der Intendantur in Schlesien; dann suchte er wegen seiner geschwächten Gesundheit Zuflucht am Comosee, in

der Gegend, wohin es ihn beständig, wie zu einer Insel der Glückseligkeit, zog. Ein dolce far niente füllte hier die Pausen aus, die eine glückliche Liebe ihm übrig ließ. Er spielte noch eine Rolle bei Napoleons Wiederkehr im Jahre 1814; aber mit Napoleons Sturz war seine Carrière in äußerlichem Sinne vorbei. Er verlor alles: sein Amt, sein Einkommen, seine gesellschaftliche Stellung, seine Aussichten; er trug den Verlust nicht nur ohne Klage, sondern mit Heiterkeit; mit philosophischem Gleichmut fand er sich in das Unvermeidliche und war von nun an Kosmopolit, Kunstliebhaber, Dilettant und Schriftsteller.

Von 1814 bis 1821 lebte Beyle, mit einer einzigen Unterbrechung im Jahre 1817, in seinem geliebten Mailand. Er verließ die Stadt auch während der hundert Tage nicht, da er Napoleons Sache für verloren hielt. Leidenschaftlich für italienische Musik und Gesang eingenommen, wie er war, verbrachte er glückliche Abende im Theater La Scala und lernte in den vornehmsten Kreisen der Stadt, im Hause des Grafen Porro, in Lodovico de Brême's Theaterloge, Italiens Dichter und Freiheitsmänner kennen: Silvio Pellico, Manzoni und andere; außerdem machte er die Bekanntschaft berühmter Reisenden, wie Byron, Madame de Staël, Wilhelm Schlegel, überhaupt einer Reihe von Englands und Deutschlands hervorragendsten Persönlichkeiten. Aus einer mehrjährigen Liebesverbindung, die ihn bei seiner Fähigkeit, das Glück zu fühlen, dasselbe nun auch voll genießen ließ, wurde er plötzlich herausgerissen, als ihn im Sommer 1821 der, übrigens gänzlich grundlose, Verdacht der österreichischen Polizei, die ihn für einen Carbonaro hielt, über Hals und Kopf aus der Stadt vertrieb.

Er kam ganz zerknirscht in Paris an; die Trennung von der Frau, die ihm so teuer war, erschütterte sein Gemüt aufs tiefste. Unter diesem überwältigenden Eindruck ging er daran, sein berühmtes Buch „De l'amour" zu schreiben. Bisher hatte er nur Biographieen von Haydn und Mozart herausgegeben, die jedoch

bloß Bearbeitungen von italienischen und deutschen Schriften waren, sowie die „Histoire de la peinture en Italie“, in demütig-stolzem Ausdruck von ihm dem Gefangenen auf St. Helena gewidmet. Keines dieser Bücher hatte das geringste Aufsehen erregt, das letztere erwarb ihm indes das Wohlwollen und die Freundschaft des Philosophen de Tracy.

Beyle hatte sich anfänglich in Paris vollständig isoliert gefühlt: ein Teil seiner alten Freunde, die während des Kaiserreiches seinen Verkehr ausgemacht, war aus der Hauptstadt verbannt worden; die Anderen hatten durch ihre Kriecherei vor den neuen Machthabern seine Achtung verscherzt. Nun fand er bei de Tracy die Blüte der damaligen guten Gesellschaft, Lafayette, den Grafen von Ségur, Benjamin Constant, während er gleichzeitig im Hause der berühmten Sängerin Giuditta Pasta und in einigen ähnlichen Salons mit dem heranwachsenden Schriftstellergeschlecht, Männern wie Mérimée, Jaquemont und Anderen zusammentraf. Von 1821—30 blieb Beyle, abgesehen von einigen Ausflügen nach England und Italien, in Paris ansässig; von 1830 bis zu seinem Tode war er wiederum Beamter, Inhaber einer Art von Sinekure als Konsul, erst ein Jahr in Triest, wo er sich nicht behaglich fühlte, dann für den Rest jener Zeit in Italien in Civita-Vecchia. Der Aufenthalt daselbst war fast gleichbedeutend mit einem solchen in dem naheliegenden Rom. Hier lebte er unter dem Himmel, den er stets geliebt, und inmitten des von ihm bevorzugten Volkes, langweilte sich aber in seiner Einsamkeit und Unthätigkeit über alle Maßen. Allerdings wurde er ein liebenswürdiger und kenntnisreicher Cicerone für diejenigen seiner Landsleute, die ihn aufsuchten und ihm gefielen, doch er sehnte sich beständig zurück nach Paris, obschon er mit einem Überrest von dem Soldatengeist des Kaiserreiches sich nicht mehr als Franzose betrachtete, seit die Regierung Ludwig Philipps 1840 in der orientalischen Frage ohne Schwertstreich Europa nachgegeben hatte. In seinen letzten Lebensjahren war er kränklich.

Er ſtarb plötzlich an einem Schlaganfall während eines Urlaubs in Paris.[1]

[1] Zufolge teſtamentariſcher Beſtimmung, die beweiſt, welche Anziehungskraft die Erinnerungen an Mailand bis zu ſeinem Tod für ihn hatten, wurde auf ſeinen Grabſtein auf dem Friedhof von Montmartre die Inſchrift geſetzt:

ARRIGO BEYLE
MILANESE
SCRISSE
AMÒ
VISSE
ANN. LIX M. II
MORI IL XXIII MARZO
MDCCCXLII.

XIX.

Henri Beyle ist ohne Zweifel einer der vielseitigsten Geister aus jener reichen Periode. Am schärfsten unterscheidet ihn von den französischen Romantikern seiner Umgebung der Grundzug, daß er in direkter Linie vom 18. Jahrhundert, insbesondere von dessen streng rationeller und sensualistischer Philosophie abstammt, so daß niemals in seiner Seele, auch in keiner noch so kurzen Jugend- oder Übergangsperiode, sich ein Funken von der üblichen romantischen Pietät für die religiösen Traditionen findet; er ist mit einer Entschiedenheit, die sein ganzes Leben hindurch nicht in einem einzigen Punkt ihn verläßt, ein philosophischer Gegner von allem, was in jener großen romantischen Bewegung Reaktion gegen den Geist des 18. Jahrhunderts hieß. Niemals ließ er sich im geringsten durch Chateaubriand oder Madame de Staël beeinflussen — er war weder Kolorist wie ersterer noch beredt wie die letztere — ebenso wenig durch André Chénier, Hugo und Lamartine. Der Sinn für Metrik mangelte ihm, er war weder lyrisch noch pathetisch; seine Vorbilder als Romantiker waren keine inländischen. Seine Treue gegen die von den Romantikern aller Länder so gering angesehenen Philosophen Condillac und Helvetius blieb unverbrüchlich, ja unerschütterlich selbst in der Zeit, als das Verdammungsurteil über sie ein allgemeines war.

Er lebte und starb als leidenschaftlicher Atheist. Es war in seiner Überzeugung, daß die Welt nicht von einem Gott Vater

gelenkt werde, gleichsam ein Element von Feindschaft gegen das Wesen, an das er nicht glaubte, ein Zorn über die Schrecken des Erdenlebens, der sich Luft in dem traurig-witzigen Worte machte: „Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas.“ Niemals versäumte er eine Gelegenheit, seinen Unwillen gegen die positive Religion an den Tag zu legen. Fühlte er sich einmal veranlaßt zu schreiben, „die einzig wahre Religion“, so unterließ er nicht, in Parantheſe hinzuzufügen „(des Lesers)“, und erwähnte er ausnahmsweise die christliche Moral, so versuchte er, sie auf die weise Berechnung zu reduzieren, „Trüffeln nicht zu essen, um sich den Magen nicht zu verderben.“

Als Moralphilosoph (auch als Privatmann) war er ein ausgeprägter Epikuräer. Er erkannte keine andere Triebfeder des Handelns an, als den Egoismus, das heißt, den Drang nach Vergnügen und die Furcht vor Schmerz, und es bedurfte nach seiner Auffassung keiner anderen Erklärung dafür, auch nicht für die sogenannten heroischen Handlungen, da die Furcht vor Selbstverachtung, d. h. die Furcht vor einem Übel hinreichend sei, einen Menschen ins Wasser zu werfen, um dadurch einen andern zu erretten. (Siehe Beyles Auseinandersetzung in dem höchst interessanten Brief vom 28. Dezember 1829.) Unter tugendhaften Handlungen versteht er solche, die beschwerlich für den, der sie ausführt, aber nützlich für Andere sind.

Er war durch und durch und ausschließlich Psycholog; als beobachtender Tourist, als Forscher in alten Chroniken, als Roman- und Novellenschreiber immer nur Psycholog. Der Menschenseele galt sein stetes Studium, er ist einer der ersten modernen Schriftsteller, für welche die Geschichte als Wissenschaft sich auf ein psychologisches Problem beschränkt. Aber die Wissenschaft von dem Menschen war für Beyle, vermöge seiner Glücksmoral, die Wissenschaft vom Glücke. Um das Glück drehten sich alle seine Gedanken. Unter Charakter verstand er die einem Menschen zur Gewohnheit gewordene Art, das Glück aufzusuchen; und wenn er unter den verschiedenen Rassen

die italienische vorzog, war es, weil die italienischen Männer und Frauen ihm am sichersten und geradeswegs dem Glück entgegen zu gehen schienen.

Selbständig, originell und leidenschaftlich, wie er war, stellte er als erste Bedingung des Glücks die auf, daß Jeder er selbst sei und nur auf sich selbst baue. Aus seinen Schriften klingt in zahlreichen Varianten die Aufforderung an den Leser: Traue Niemand! Glaube nur das, was du gesehen, hege keine Bewunderung für etwas, das nicht dir selbst Vergnügen macht, nimm im voraus an, daß dein Nächster Nutzen davon hat zu lügen! Sein bis zur Unendlichkeit wiederholter Vorwurf gegen die Franzosen ist der, daß sie zu eitel sind, um die Freude kennen zu lernen, oder vielmehr, daß sie für keine höhern Freuden empfänglich sind als für diejenigen der Eitelkeit, diese aber schätzte er seinerseits sehr gering. Nach seiner Auffassung mißt der Franzose stets an seinem Nachbar, ob er selbst Vergnügen fühle, glücklich sei u. s. w. Er wagt nicht, diese Frage aus sich selbst zu entscheiden. Die Furcht, den Andern nicht zu gleichen, die Furcht davor, was die Andern über Einen sagen würden, ist nach Beyles Auffassung das herrschende Gefühl in Frankreich. Im Gegensatz dazu hegte er selbst, nicht zufrieden mit seiner angeborenen Originalität, immer die Furcht, sich Andern gleich zu zeigen — ein Zug, der ihn zu Bizarrerie und Affektation trieb. Er, welcher beständig die Rücksichtnahme auf die Umgebung verspottete, welcher Offenheit, Selbsthingebung, Aufrichtigkeit und Naivetät liebte und verherrlichte, war stets damit beschäftigt, sich selbst zu studieren und zu überwachen. Die Pflichten, deren Erfüllung er sich vorschrieb, zielten stets dahin, irgend einem Andern zum Trotz zu handeln oder sich für irgend eine vermeintliche Beleidigung zu rächen. Der Gedanke, was der Nächste sagen und thun würde, plagte ihn ebenso sehr wie den geringsten Spießbürger, nur mit dem Unterschied, daß Beyle's Aufmerksamkeit dahin zielte, der Nachahmung zu entgehen. Immer war er bestrebt, das Gegenteil

von dem zu thun, was dem Nächsten gefiel. — In dieser ewigen Opposition gegen den Spießbürger liegt etwas echt Romantisches. Nicht weniger romantisch ist der Zug, daß dieser Mann, der beständig Natürlichkeit und Rücksichtslosigkeit predigte, sein ganzes Leben hindurch eine Leidenschaft dafür bewahrte, sich zu verbergen, zu verkleiden und Andere zu mystifizieren, indem er seine persönlichen Erfahrungen und Ansichten hinter einem wahren Wust von Umschweifen und Vermummungen verbarg.

In einer tief innern Einsamkeit war von Anfang an sein Leben verflossen. Sein überströmender Fond von Gefühl war in sich selbst zurückgestaut worden. Er betrachtete sich unter den traurigen Eindrücken seiner Kindheit schon frühzeitig als verschieden von allen Andern, wohl auch als den Andern überlegen, aber solcherweise, daß er selbst seine Überlegenheit als Verschiedenartigkeit definierte.[1] Er war sich bewußt, daß er als anders geartet nicht auf eine allgemeine Sympathie zählen könne, so wenig wie auf ein allgemeines Verständnis. Daher sein Wunsch als Schriftsteller, in einer Sprache schreiben zu können, die nur von einigen Auserwählten verstanden würde (une langue sacrée); daher auch sein Wunsch, einen einzigen Leser zu finden, einzig dastehend in jeder Bedeutung des Wortes;[2] daher endlich sein Zusatz unter „La Chartreuse de Parme“: To the happy few.

Aus dieser Quelle stammt auch sein Hang zur Verborgenheit.

---

[1] In einem Brief vom 16. Juli 1813 heißt es: Wenn die sogenannte Überlegenheit nur in einigen geringen Graden besteht, macht sie liebenswürdig und veranlaßt andere Menschen, uns nachzugehen; siehe z. B. Fontenelle. Wenn sie größer ist, bricht sie jedes Verhältnis zwischen den Menschen und Dir ab. Das ist die unglückliche Stellung, in welcher der überlegene, oder besser, der anders geartete Mann sich befindet. Die Umgebung kann nichts zu seinem Glücke beitragen; Lob von solchen Menschen würde binnen kurzer Zeit mir widerlich sein und ihre Kritik würde mich peinigen.

In ähnlicher Weise heißt es im 4. Kapitel von „La Chartreuse de Parme“: Die Kameraden fanden Fabrice sehr verschieden von ihnen selbst, was sie abstieß; er hingegen begann große Freundschaft für sie zu fühlen.

[2] Un lecteur unique, unique dans tous les sens.

Nicht nur, daß er alle seine Bücher pseudonym herausgab — bis auf eine einzige Ausnahme als de Stendhal (wahrscheinlich nach der Stadt Stendal in Preußen, dem Geburtsort Winckelmanns) — in vielen derselben (z. B. in „De l'amour") tritt der Verfasser zudem unter einer ganzen Schaar wechselnder Pseudonyme auf. Jede Meinung, zu der er sich nicht gerne selbst bekennt, jede Anekdote, die einen Einblick in sein Privatleben gewähren könnte, wird unvermeidlich bald einem Alberic, bald einem Lisio, bald „dem liebenswürdigen Oberst So und So" zugeschrieben. Beyle hat sich in seinen Schriften ebenso viele verschiedene Beschäftigungen wie Namen beigelegt: bald ist er Kavallerieoffizier, bald Eisenhändler, bald Zollbeamter, bald Handlungsreisender; er tritt bald als Mann, bald als Frauenzimmer auf, abwechselnd als adelig oder bürgerlich, als Engländer oder Italiener. Am liebsten hätte er in einer Chiffresprache für Eingeweihte geschrieben. In dieser Sucht, auf falsche Fährte zu leiten, steckte offenbar etwas von der Geheimniskrämerei des Diplomaten; dazu kam ein in seiner Privatkorrespondenz fast in Verfolgungswahn ausartendes Mißtrauen gegen die Polizei. Er hatte in seiner Jugend sowohl die Polizei Napoleons als auch diejenige Österreichs kennen gelernt, und sah in Gedanken beständig seine Briefe aufgefangen und geöffnet. Darum unterschrieb er fast niemals einen Privatbrief mit seinem Namen. Ich finde in seiner Korrespondenz mehr als 70 pseudonyme Unterschriften, von den absonderlichsten bis zu den gewöhnlichsten Namen: Conickphile, Arnolphe II., C. de Seyßel, Chopin d'Ornonville, Toricelli, François Durand u. a. m.; er nennt sich bald „Capitaine", bald „Marquis", bald „Ingenieur", er unterzeichnet sich bald nur mit seinem Alter, bald mit der Straße und Hausnummer. Grenoble nennt er Cularo, Civita-Vecchia Abeille. Es belustigt ihn, seinem Namen eine fingierte Ortsbezeichnung beizufügen, wie z. B. Théodore Bernard (du Rhône), ja er unterzeichnet sogar einen öffentlichen Vorschlag an die Juli-

regierung betreffs eines neuen Wappenschildes für Frankreich folgendermaßen:

Olagnier,
De Voiron (Jsère).

Es war ihm ein solches Ergötzen, sich unkenntlich zu machen oder sich selbst zu travestieren, daß der Satz „odi profanum vulgus et arceo“ wohl als Ausdruck für das gelten kann, was für ihn persönlich die Bedingung zum Glücke war. Worin bestand es selbst für ihn?

Augenscheinlich von Anfang an in verwegener That und in leidenschaftlicher Liebe. Das Grauen, womit man, hingerissen von einer Sache oder einer Persönlichkeit, sein Leben aufs Spiel setzt, das Beben, in welches glückliche Liebe die Seele versetzt, waren für ihn die höchsten Momente des Menschenlebens. Da wo er in der Einleitung zu „La Chartreuse“ von Mailand spricht, bemerkt er sehr charakteristisch: „Der Abmarsch des letzten österreichischen Regimentes bezeichnete den Umsturz der alten Ideen: sein Leben gering zu achten, kam in die Mode. Man sah, daß, um nach Jahrhunderten der Heuchelei und Schalheit glücklich zu sein, man etwas mit wirklicher Leidenschaft lieben und es verstehen müsse, sein Leben aufs Spiel zu setzen, wenn der Augenblick es erforderte.“

Die beiden Leidenschaften: die Liebe zum Krieg und die Liebe zum Weibe, waren bei Beyle nur zwei Äußerungen für eine und dieselbe Grundleidenschaft, die Liebe zu dem, was er „le divin imprévu“, das göttliche Unvorhergesehene, zu nennen pflegt, diese Leidenschaft, in welcher er vollständig Poet ist. Inwiefern der Krieg, besonders wie Napoleon ihn führte, diesen Hang befriedigte, bedarf keiner Erläuterung; inwiefern Italien, besonders die italienischen Frauen, demselben genug thaten, erklären Beyle's eigene Worte. In einem Brief aus Mailand vom 4. September 1820 heißt es: „Nachdem ich fünfzehn Jahre in Paris zugebracht, ist nichts auf der Welt mir so gleichgültig wie eine hübsche Französin.

Oft führt sogar mein Widerwille vor dem Vulgären und Affektierten mich über diese bloße Gleichgültigkeit noch hinaus. Sobald ich einer jungen Französin begegne, vor allem dann wenn sie unglücklicherweise wohlerzogen ist, erinnere ich mich augenblicklich an mein Vaterhaus und meine Schwestern, ich sehe alle Bewegungen der Dame voraus bis zur flüchtigsten Abschattierung ihrer Gedanken. Darum halte ich mehr von der schlechten Gesellschaft, weil man dort mehr überraschende Anregung findet. Soweit ich mich selbst kenne, so ist dies die Saite in meiner Seele, welche die Menschen und Dinge in Italien zum Schwingen gebracht haben — vor Allem die Frauen. Man denke sich mein Entzücken, als ich in Italien fand, was zu entdecken kein Reisender durch seine Erzählung mich des Vergnügens beraubt hatte, nämlich daß dort gerade in der guten Gesellschaft sich die meisten Überraschungen bieten. Diese merkwürdigen Geister [Genien, sagt Beyle] lassen sich nur durch Mangel an Geld oder durch die reine Unmöglichkeit verhindern, ihrer Eingebung zu folgen; wenn sich noch Vorurteile finden, so ist es in den unteren Klassen."

Was Beyle am höchsten liebt, ist also mit anderen Worten die Energie in Handlungen wie in Gefühlen — Energie, gleichviel ob sie als die geniale Unwiderstehlichkeit des Feldherrn oder als die grenzenlose Zärtlichkeit der Frau auftritt. Darum treibt er, der kalte, trockene Spötter, einen förmlichen Kultus mit Napoleon;[1] darum liebt er die Mailänderin; darum versteht und schildert er als Schriftsteller das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert in Italien weit besser als die Gegenwart. Er trug sich lange mit dem charakteristischen Plan, eine „Geschichte der Energie in Italien" zu schreiben,

[1] In einem (nicht abgesandten) Brief an Byron sagt er geradezu: „le héros que j'ai adoré". Und in einem Brief vom 10. Juli 1818 schreibt er, wahrscheinlich mit der einzigen lyrischen Wendung, die sich in seinen zwanzig Bänden findet: „O, St. Helena! du von nun an so berühmter Felsen, du bist die Klippe, woran Englands Ehre scheiterte!" Er erinnert hier an reine Lyriker wie Hugo und Heine.

und man kann sagen, daß seine, nach alten Handschriften kopierten, bearbeiteten oder nachgedichteten italienischen Chroniken die Psychologie der italienischen Energie gegeben haben.

Eine Andeutung genügt, um zu zeigen, daß dieselbe Liebe zu dem Unvorhergesehenen, die ihn in den Krieg getrieben, später, als die Kriegsperiode abgeschlossen war, ihn zum Reisenden, Emigranten, Kosmopoliten machte. Er erwähnt einmal in einem seiner Briefe, als er Reiseordre bekommen hat und ihr nur ungern Folge leistet, weil zarte Bande ihn an die Stelle binden, ausdrücklich des Vergnügens, das er gleichwohl unwillkürlich fühlt, „sobald die Rede davon ist zu reisen und etwas Neues zu sehen." Und ebenso einleuchtend ist es, daß derselbe Drang zu dem Unvorhergesehenen, das heißt, dem Originellen und Rücksichtslosen, dem in tieferem Sinne Genialen, der ihn zu den Frauen zog und die Ursache war, heftiger und zärtlicher als Andere zu lieben, sich in der leidenschaftlichen Liebe zur Musik und zur bildenden Kunst verrät, die ihn zum Enthusiasten, Dilettanten, Cicerone und Biographen machte. Er liebte Cimarosa und Correggio, Ariosto und Byron, wie man eine Frau liebt. Man studiere z. B. sein Verhältnis zu Byron. Der Welt gegenüber beurteilte er ihn streng und kalt; in seinem persönlichen Verkehr mit Byron trat er voll Stolz auf, stritt mit ihm über Napoleon u. s. w.; er ließ sogar einen gewinnenden Brief von Byron, den dieser ihm sieben Jahre nach ihrer ersten Begegnung schickte, unbeantwortet, weil derselbe (in seiner Verteidigung Walter Scotts) ihm eine Spur von Heuchelei zu verraten schien. Aber man lese, in welchen Ausdrücken er da, wo er sich keinen Zwang anzuthun braucht, seine Gefühle bei der ersten Begegnung mit Byron schildert: „Ich war damals in „Lara" verliebt. Vom nächsten Augenblick an sah ich Lord Byron nicht mehr wie er wirklich war, sondern wie mir schien, daß der Verfasser von „Lara" sein müsse. Als das Gespräch in der Loge ins Stocken zu kommen drohte, versuchte Herr von Brême mich zum Sprechen zu bringen;

aber es war mir rein unmöglich, ich war zu erfüllt von Ehrfurcht und Zärtlichkeit. Wenn ich's gewagt hätte, würde ich Lord Byrons Hand geküßt haben und in Thränen ausgebrochen sein .... Erfüllt von zärtlicher Besorgnis, gab ich ihm den Rat, sich eine Droschke zu nehmen." [1]

Noch andere Männer außer Beyle haben den Krieg und das Reisen, die Frauen und die Kunst geliebt; aber das absolut Eigentümliche und so außerordentlich Moderne an ihm ist der Trieb und die Fähigkeit, mitten unter der Aktion und der Leidenschaft sich Rechenschaft über sich selbst zu geben. Unablässig untersucht und beobachtet er sein Ich, hat so zu sagen die Hand beständig an seinem eigenen Pulse; er konstatiert mit nie versagender Kaltblütigkeit seinen Zustand und dessen Ursachen und zieht aus seinen Wallungen eine Kette von allgemeinen Ideen. Man folge ihm in eine Schlacht. Während der Kanonade bei Bautzen notiert er:

„Wir sehen zwischen 12 und 3 Uhr alles sehr gut, was man von einer Schlacht sieht, das heißt nichts. Das Vergnügen besteht darin, daß man ein Bischen [dies „ein Bischen" ist bezeichnend] bewegt ist bei der Gewißheit, daß hier vor unsern Augen etwas Fürchterliches geschieht. Der majestätische Lärm der Kanonen trägt viel zu dieser Wirkung bei; mir scheint, wenn sie pfiffen oder flöteten, würde die Gemütsbewegung nicht so stark sein. Ein Pfeifen könnte ebenso furchtbar sein, aber niemals so schön."

Oder man höre ihn, wenn er verliebt ist:

„Das Entstehen der Liebe.

Was in der Seele vorgeht, ist folgendes:

1. Die Bewunderung.

2. Man sagt zu sich selbst: Welche Freude es sein würde, sie zu küssen, von ihr geküßt zu werden u. s. w.

[1] Die Hauptstellen bei Beyle über Lord Byron sind die Abhandlung „Lord Byron en Italie" (Racine et Shakespeare, p. 261) und „Lettres à ses amis", I. 273 ff. II. 71 ff.

3. Die Hoffnung. Man erwägt alle Umstände .... Selbst bei den zurückhaltendsten Frauen werden die Augen feucht im Moment der Hoffnung; die Leidenschaft ist so stark, das Vergnügen so heftig, daß sie sich durch unzweideutige Zeichen verrathen.

4. Die Liebe ist da. Lieben heißt, beim Anblick und bei der Berührung eines geliebten Gegenstandes, der uns liebt, Freude empfinden, froh bewegt sein, ihn mit allen Sinnen und so nah als möglich wahrnehmen.

5. Die erste Krystallisation beginnt. Man findet eine Befriedigung darin, die Frau, deren Liebe man gewiß ist, mit tausend Vorzügen auszuschmücken; mit unendlichem Behagen geht man alle einzelnen Momente seines Glückes durch .... Man lasse den Kopf eines Liebenden vierundzwanzig Stunden arbeiten, und man wird eine Erscheinung gewahren wie die folgende: Bei Salzburg wirft man einen entlaubten Ast hinunter in die verborgenste Tiefe der Saline; wenn man ihn nach zwei oder drei Monaten wieder heraufzieht, ist er mit glänzenden Krystallen überzogen: an die kleinsten Zweige, nicht dicker als die Kralle einer Blaumeise, haben sich unzählige, scheinbar bewegliche, blitzende Diamanten angesetzt, und lassen den ursprünglichen Ast nicht mehr erkennen. Was ich Krystallisation nenne, das ist die Thätigkeit des Geistes, in Allem, was sich ereignet, neue Vorzüge des geliebten Gegenstandes zu erkennen. — Da spricht gelegentlich ein Reisender von der Kühle in Genuas Orangenhainen — welche Wonne, diese Kühle mit ihr vereint zu genießen! ..... Dieses Phänomen ist in unsrer Natur begründet, die das Verlangen nach Vergnügen in uns weckt und uns dabei das Blut in den Kopf jagt, sowie in dem Gefühl der Zunahme unseres Vergnügens in dem Maße, wie wir neue Vollkommenheiten am geliebten Gegenstande finden, und endlich in der Idee: sie ist mein. Der Wilde kommt nicht weiter als zur einfachen Bewunderung des begehrten Weibes. Er empfindet wohl auch Vergnügen, aber die ganze Thätigkeit seines

Gehirns ist davon in Anspruch genommen, das flüchtende Raubtier zu verfolgen, um sich Nahrung zu verschaffen .... Obgleich nun also der Leidenschaftliche seiner Geliebten alle Vorzüge beilegt, kann seine Aufmerksamkeit doch noch geteilt sein, denn der Geist ermüdet bei allem Einförmigen, selbst bei dem vollkommenen Glücke. Doch hierzu kommt dann folgendes, was die Aufmerksamkeit festhält:

6. Der Zweifel entsteht. Nachdem zehn oder zwölf Blicke oder auch eine Reihe anderer Handlungen dem Liebenden Mut eingeflößt und seine Hoffnung bestärkt haben.... begehrt er äußerliche Bürgschaft für sein Glück. Er begegnet Gleichgültigkeit, Kälte oder Zürnen, wenn er allzu große Sicherheit an den Tag legt,... So gelangt er dazu, an dem Glücke zu zweifeln, das er sich versprach. Er wird bedenklicher hinsichtlich der Gründe, welche ihm Hoffnung zu geben schienen. Er will sich mit den übrigen Freuden des Lebens trösten, findet aber, daß sie nicht mehr für ihn existieren. Die Furcht vor einem schrecklichen Unglück und zugleich der Hang zu tiefem Nachdenken erfaßt ihn.

7. Zweite Kryſtallisation. Die Diamanten derselben sind die Bekräftigung des Gedankens: Sie liebt mich. In jeder Viertelstunde der Nacht, welche auf die Entstehung des Zweifels folgt, sagt der Liebende nach der Verzweiflung einiger Augenblicke zu sich selbst: „Ja, sie liebt mich," und er entdeckt weitere Vorzüge an ihr. Doch aufs neue bemächtigt sich seiner der Zweifel, er richtet sich auf, ihm stockt der Atem, und er fragt sich: Liebt sie mich denn wirklich? Und mitten unter diesen quälenden und süßen Erwägungen fühlt der arme Liebende lebhaft: Das Zusammenleben mit der Geliebten würde ein Vergnügen sein, das kein anderes in der Welt aufwiegen oder ersetzen könnte."

Man findet nicht viele solch feiner und scharfer Analysen einer Leidenschaft. Nicht mit Unrecht hat die Art, wie Beyle Rechenschaft über das giebt, was während einer Leidenschaft in

der Seele vorgeht, seine besten Kritiker, wie Taine und Bourget, an Spinoza's meisterhaften dritten Teil seiner Ethik: De Affectibus erinnert. Es war in diesem Kriegsmann, Administrator, Diplomaten und Liebenden ein beträchtliches Stück von einem Philosophen. Er war bestrebt, jedes Phänomen des Gefühlslebens in seine Elemente aufzulösen; dafür zeigte er den Zusammenhang zwischen den Ideen und Gemütsbewegungen, welche in zusammengefaßtem System die Anlagen und den Charakter der Individuen bestimmen. Er achtete nicht weniger auf die verschiedene Stärke der Gefühle wie auf ihre verschiedenartigen Verkettungen und Assoziationen; er suchte den Grund des verschiedenartigen Gepräges der einzelnen Charaktere in den tiefsten nationalen und klimatischen Ursachen; er skizzierte eine Rassen-Psychologie. Ohne jemals eine streng wissenschaftliche Methode zu verfolgen, hatte er einen lebendigen Trieb, beim Studium der Seelenzustände in wissenschaftlicher Weise vorzugehen; er tastete fortwährend nach einem Anhaltspunkt für Zahlenbestimmungen, für Maß und Gewicht. Er schildert an einer Stelle den Besuch des Königs in einer kleinen Stadt mit Festaufzug, Te Deum und Weihrauchwolken in der Kirche, Gewehr- und Kanonensalven außerhalb derselben, und schließt: „Die Bauern waren außer sich vor Entzücken und Frömmigkeit; ein solcher Tag vernichtet die Wirkung von hundert Nummern jakobinischer Zeitungen." An anderer Stelle erzählt ein landflüchtiger Revolutionär, wie der Aufstand, an dessen Spitze er stand, gescheitert sei, nur weil er nicht drei Menschen hinrichten lassen und sieben oder acht Millionen aus der Kasse, zu welcher er den Schlüssel besaß, unter seine Anhänger verteilen wollte. „Wer das Ziel will, muß die Mittel wollen," erwidert Beyle's Held, „wenn ich, anstatt ein Staubkorn zu sein, die Macht besäße, so würde ich drei Menschen hängen lassen, um das Leben von vieren zu erretten." („Rouge et Noir" I. 105, II. 45.)

Es ist einleuchtend, daß für Beyle das Glück zumeist in Klarheit bestand. Das Ziel, dem er beständig nachstrebte, war in letzter Instanz, Klarheit über seine innern Zustände und klarer Einblick in den Mechanismus der Menschenseele. Er war der Ansicht, daß Erfolg, glückliche Liebe, Glück überhaupt, den Verstand kläre und die Urteilskraft schärfe, so wie er umgekehrt überzeugt war, daß nichts so sehr dazu beitrage, einen Menschen unglücklich zu machen, als Mangel an Klarheit. In einem Brief aus Moskau (1812) schreibt er sehr bezeichnend an einen Freund: „Das Glück, welches Du nun hast, muß Dich notwendigerweise zu den Prinzipien des reinen Bélismus [zu den streng Beyle'schen Prinzipien] führen. Ich las vor acht Tagen Rousseau's „Confessions". Ausschließlich vom Mangel an zwei oder drei Beyle'schen Prinzipien rührt es her, daß er so unglücklich war. Diese Manie, in Allem Pflichten oder Tugenden zu sehen, hat seinen Stil pedantisch, sein Leben unglücklich gemacht. Er verkehrt drei Wochen hindurch freundschaftlich mit einem Menschen: bautz, die Pflichten der Freundschaft u. s. w. Dieser Mensch denkt zwei Jahre darnach nicht mehr an ihn; er sucht und findet eine melancholische Erklärung dafür. Der Bélismus würde gesagt haben: Zwei Körper nähern sich einander, es entsteht Wärme und eine Gärung; doch jeder Zustand dieser Art ist vorübergehend, er bleibt und ist eine vergängliche Blume, die man mit Wollust genießen soll." Diese Worte enthalten ein Stück vortrefflicher Lebensphilosophie, welche ein ungewöhnliches Gleichgewicht bekunden würde, falls in Beyle's eigenem Leben die Praxis durchgehends der Theorie entsprochen hätte. Aber obschon von Natur zu einem kräftigen Sensualisten angelegt, an dessen cynische Derbheit im persönlichen Verkehr seine Bekannten gewohnt waren — er erschreckte durch seinen Cynismus George Sand, als sie mit Musset auf der Reise nach Italien mit ihm zusammentraf — und obschon er als Denker so war, wie er es vom Philosophen verlangte: klar, nüchtern, frei von Illusionen — er pflegte zu sagen, daß die

Stellung eines Bankiers die beste Vorschule für die Philosophie sei — so barg er doch hinter seinem robusten Temperament und der trockenen Logik eine künstlerische Empfänglichkeit für alle Eindrücke so reizbarer, so weiblicher Art, daß selbst Rousseau nicht empfindsamer sein konnte. Er bewahrte diese Empfindsamkeit bis zu seinem Tode. Unter seinen nachgelassenen Papieren fand sich folgende Aufzeichnung: „Meine Empfindlichkeit ist zu zart geworden; was Anderen nur die Haut streift, verursacht mir blutige Wunden. So war ich im Jahre 1799, so bin ich noch 1840. Doch lernte ich all dies unter einer Ironie verbergen, welche die Menge nicht versteht."

Selten hat ein Geist gelebt, der mit einer größeren Liebe zu dem Natürlichen und dem Rücksichtslosen mehr Umschweife und Rücksichten vereinigte, selten war ein Geist so wahrheitsliebend und zugleich so stark maskiert, so glühend in seinem Haß gegen die Heuchelei und doch gleichzeitig so wenig aufrichtig und natürlich.

XX.

Bis auf den Roman „Armance“ (1827) — ein mißlungenes Buch, dessen Held, ein begabter Mann, das Mädchen, das er liebt, unglücklich macht, weil er unter einer körperlich-seelischen Krankheit leidet, deren nicht näher bezeichnete Natur gleichartig mit jener zu sein scheint, welche in Swifts und Kierkegaards Leben eine Rolle spielt — veröffentliche Beyle vor 1830 keine größere poetische Arbeit. Das Jahr 1830, das überhaupt einen Zeitabschnitt bezeichnet, macht auch Epoche in Beyle's Schriftstellerleben. Er schreibt oder entwirft in diesem Jahre seine beiden großen Romane „Rouge et Noir“, der 1831 erschien, und „La Chartreuse de Parme“, der erst im Jahre 1839 vollendet wurde und gleichzeitig mit der größten von Beyle's italienischen Chroniken, „L'Abbesse de Castro“, an die Öffentlichkeit trat.

Diese beiden Romane behandeln die Zeit unmittelbar nach Napoleons Sturz, und beide in gleichem Geiste. Beiden könnte man als Motto die Stelle im Einleitungskapitel zu Mussets „Confessions d'un enfant du siècle“ geben, wo es heißt: „Und wenn die Jünglinge von Ruhm sprachen, antwortete man ihnen: Werdet Priester! und wenn sie von Ehre sprachen, antwortete man: Werdet Priester! und wenn sie von Hoffnung, von Liebe, von Kraft und und Leben sprachen; immer dieselbe Antwort: Werdet Priester!“ — „Rouge et Noir“ spielt in Frankreich, „La Chartreuse“ in Italien. In beiden Büchern ist die Hauptperson ein junger Mann, der heimlich für Napoleon schwärmt und sich glücklich gefühlt hätte,

wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, im vollen Sonnenschein des Lebens unter ihm zu kämpfen und sich auszuzeichnen, der aber nach Napoleons Sturz kein anderes Mittel weiß, um Carrière zu machen, als zu heucheln, und allmählich eine immer größere Virtuosität in dieser Kunst entwickelt. Sowohl Julian wie Fabrice haben eigentlich mehr Anlage zum Kavallerieoffizier; nichtsdestoweniger werden sie beide Geistliche, der eine durchläuft ein katholisches Seminar, der andere wird Bischof. Nicht mit Unrecht hat man Beyle's Romane wahre Handbücher der Heuchelei genannt; die Stimmung, welche ihnen zu Grunde liegt, ist der tiefe Ekel und Groll, den die triumphierende Heuchelei ihrem Verfasser einflößte; er giebt dieser Stimmung, aus welcher er sich befreien will, den vollständigsten Ausdruck, indem er, ohne den geringsten Unwillen zu äußern, die Heuchelei als die Macht schildert, welche die ganze damalige Zeit beherrschte; jeder, der vorwärts wollte, mußte ihr unbedingt huldigen. Beyle versucht dabei, sich bis zur Höhe eines modernen Macchiavelli zu erheben, indem er nicht selten seinen Hauptpersonen Beifall spendet, wenn die undurchdringliche Heuchelei ihnen gelingt, wie er umgekehrt es mißbilligt, wenn sie sich überrumpeln oder hinreißen lassen und sich unversehens zeigen, wie sie sind. Etwas Gezwungenes und Peinliches ist unzertrennlich von dieser ironischen Erzählungsweise.[1]

[1] Z. B.: „Julian antwortete gewandt auf diese Einwendungen, das heißt, was den Wortlaut betraf; aber der Ton, in dem er sprach, und die schlecht verhehlte Lebhaftigkeit des Blickes beunruhigten Herrn Chélan. Doch darf man nicht zu gering von Julian denken; er fand genau die Ausdrücke, deren ein Heuchler, welcher auf Sammetpfoten geht, sich bedienen würde. Das war für sein Alter alles Mögliche. Was Ton und Gebärden anbelangt, so hatte er ja unter Bauern gelebt und niemals Gelegenheit gehabt, große Vorbilder zu studieren; doch kaum war es ihm später im Leben vergönnt, sich solchen zu nähern, als er sich bewunderungswürdig vervollkommnete, sowohl bezüglich seiner Gebärden als auch dessen, was er sagte." An einer andern Stelle, als Julian bei einem brutalen Gefängnisdirektor zu Mittag speist, ist er indigniert über die Gesellschaft, in welcher er sich befindet; er sagt sich, daß auch er vielleicht eine derartige Stellung erreichen könne, wenn er Gemeinheiten be-

Beyle, durch und durch Verstandesmensch, mit einer wahrhaft philosophischen Beobachtungsgabe und einer stets lebendigen Reflexion, hat nur wenig Sinn für die Außenwelt und nur geringes Talent, sie mit ihren Formen und Farben wiederzugeben. Das Einzige, was ihn interessiert, sind die Vorgänge in dem Gefühls- und Sinnenleben; und wie er selbst Psycholog ist, stellt er fast lauter Psychologen dar. Seine Personen besitzen in der Regel eine Klarheit über das, was sich in ihrem Innern vollzieht, die weit über das Gewöhnliche hinausreicht. Hierin beruht der eigentümliche Bau seiner Romane. Sie bestehen vorzugsweise aus aneinander geketteten, ganze, häufig sogar viele Seiten füllenden Monologen. Beyle entfaltet vor uns das stumme Gehirnleben seiner Personen, rollt es auf und leiht dem inneren Gespräch Worte. Der Monolog ist bei ihm niemals der lyrische, dithyrambische Ausbruch, wie er es mitunter bei George Sand sein kann — nein, er ist das schrittweise, kleingehackte und doch kurz zusammengefaßte Fragen und Antworten der stummen Überlegung.

Der tief liegendste Zug von Beyle's Hauptpersonen, die sämtlich, mit dem Maßstab der üblichen Moral gemessen, im höchsten Grad gewissenlos und unsittlich sind, ist, daß sie selbst sich in ihrem Innern eine Moral geschaffen haben. Dies ist etwas, was alle Menschen thun könnten, aber was nur die höher entwickelten Menschen erreichen. Hierin beruht ihre merkwürdige Überlegenheit gegenüber anderen Persönlichkeiten, denen wir in Büchern oder im Leben begegnet sind. Sie halten ein ideales Vorbild, das sie selbst sich geschaffen, sich un-

---

gehen wolle, wie sie den Anwesenden schon zur Gewohnheit geworden. O Napoleon! denkt er, wie süß war es, zu deiner Zeit sein Glück zu machen, indem man sein Leben in der Schlacht wagte, anstatt wie nun, dadurch, daß man die Leiden der Unglücklichen vermehrt! — Beyle fügt hinzu: „Ich gestehe, daß die Schwachheit, die Julian hier an den Tag legt, mir eine geringe Meinung von ihm giebt. Er gleicht hier den Revolutionsmännern mit gelben Handschuhen, die alles umwenden, aber sich nicht den geringsten Riß vorzuwerfen haben wollen."

aufhörlich vor Augen, bilden sich danach und geben sich nicht eher zufrieden, als bis sie sich Selbstachtung erkämpft. Darum kann Julian, der wegen eines Mordversuches an einem wehrlosen Weib hingerichtet wird, sich in seiner Todesstunde damit trösten, daß er nicht isoliert auf Erden gelebt habe, weil er stets die Idee „der Pflicht" vor Augen hatte. Es erhellt deutlich, daß Beyle diesen Charakterzug, mit welchem er seine Helden ausstattet, seinem eigenen Wesen entnahm. In einem seiner Briefe von 1822, heißt es z. B.: „Ein Tag, an dem ich in Zorn gerate, ist für mich verloren; aber sobald ich sehe, daß man sich eine Unverschämtheit gegen mich herausnimmt, bilde ich mir ein, man werde mich verachten, falls ich mich nicht erzürne." Dies ist genau die Art, wie Julian und Fabrice räsonnieren. So zwingt Julian sich, seine Hand liebkosend auf diejenige Madame de Rênal's zu legen; so zwingt Fabrice sich, aus Trotz die wahre, aber höhnische Bemerkung zu wiederholen, die er bei Waterloo über die Flucht der französischen Soldaten gemacht. Julian ist Franzose und scharfdenkend, Fabrice Italiener und naiv, aber sie begegnen sich in derjenigen Eigenschaft, welche man die moralische Produktivität nennen könnte. Wie Julian im Gefängnis zu sich selbst sagt: „Die Pflicht, die ich mir — ob mit Recht oder Unrecht — vorschrieb, war wie der starke Baumstamm, an welchen ich mich während des Unwetters lehnte," so sagt der leichtsinnige Fabrice, der sich eine augenblickliche Furcht vorwirft (gleichfalls zu sich selbst): „Meine Tante meint, was ich am meisten bedürfe, sei, mir selbst vergeben zu lernen. Ich vergleiche mich immer mit einem vollkommenen Vorbild, das nicht existieren kann." Man findet dieselbe geistige Überlegenheit und Selbständigkeit bei Fräulein de la Mole in „Rouge et Noir" und bei Mosca in „La Chartreusse". Mosca, von dem die Zeitgenossen naiverweise glaubten, er sei nach Metternich's Modell gezeichnet, steht, obschon Minister an einem legitimistischen Hof, dem System, welchem er dient, mit völlig ebenso freiem Geiste gegenüber, wie Beyle's junge Hauptpersonen zu thun

pflegen. Mosca schwärmt sogar insgeheim für Napoleon und ist in seiner Jugend Offizier in dessen Heer gewesen. Wenn er sein großes, gelbes Ordensband anlegt, geschieht es mit einem Scherz auf den Lippen: „Es kommt uns nicht zu," sagt er, „das Prestige der Macht niederzureißen; das besorgen die französischen Zeitungen rasch genug; die Ehrfurchtsmanie wird kaum unsere Lebenszeit ausdauern."

Doch gleichviel ob die geschilderten Persönlichkeiten durch Begabung hervorragend sind oder nicht, so ist die Art, wie ihr Geistesleben dargestellt wird, einzig dastehend. Wir schauen ihnen nicht bloß in die Seele, sondern wir sehen — wie bei keinem anderen Schriftsteller — die psychologischen Gesetze, kraft deren sie genau so handeln und fühlen müssen, wie es der Fall ist. Kein anderer Romandichter verschafft seinen Lesern in gleich hohem Grade das Vergnügen, welches vollkommene psychologische Einsicht gewährt.

Madame de Rênal liebt Julian, der in ihrem Hause als Lehrer ihrer Kinder lebt. An einer Stelle heißt es: „Mit Scham und Schrecken entdeckte Madame de Rênal, daß sie ihre Kinder noch inniger liebte, weil sie Julian so gerne hatten." Mathilde de la Mole peinigt Julian, indem sie ihm die Gefühle anvertraut, welche sie früher für einzelne ihrer Verehrer gehegt. Danach heißt es: „Hätte man geschmolzenes Blei in seine Brust gegossen, er würde nicht so sehr gelitten haben. Wie konnte der arme Mensch, elend wie er sich fühlte, erraten, daß Fräulein de la Mole, nur weil sie mit ihm sprach, so viel Gefallen daran fand, sich ihrer alten Liebeleien zu erinnern?" — Beide Stellen illustrieren ein psychologisches Gesetz.

Julian hat aus Ehrgeiz, aber mit innerlichem Widerwillen den geistlichen Beruf erwählt. Bei einer festlichen Gelegenheit sieht er in der Dorfkirche einen jungen Bischof knieen, von lauter hübschen jungen Mädchen umringt, die, wie es scheint, seine schönen Spitzen, seine anmutigen Manieren, seine feine,

sanfte Physiognomie nicht genug bewundern können: Dies Schauspiel ließ in unserm Helden das letzte Bedenken schwinden. „In diesem Augenblick würde er sich für die Inquisition geschlagen haben, und das in gutem Glauben.“ Besonders dieser Zusatz, „und das in gutem Glauben“, ist bewunderungswürdig. Man vergleiche hiermit eine Stelle aus „La Chartreuse“: Mosca mußte während eines Aufstandes bei dem Tode des Fürsten — eines Fürsten, den er gründlich verachtete, und den die eigene Geliebte Mosca's hat vergiften lassen — sich an die Spitze der Soldaten stellen und im Namen des jungen, gleich erbärmlichen Fürsten den Haufen auseinandersprengen. In dem Briefe, worin er seiner Geliebten das Geschehene mitteilt, heißt es: „Aber das Wunderliche ist, daß ich in meinem Alter eine augenblickliche Begeisterung fühlte, als ich meine Rede an die Garde hielt und ihrem Cujon von General die Epauletten abriß. In diesem Augenblick hätte ich ohne Schwanken mein Leben für den Fürsten hingegeben; ich muß gestehen, daß es eine sehr dumme Art gewesen wäre, desselben ledig zu werden.“ — Beide Stellen zeigen mit seltener Feinheit, wie künstliche Begeisterung gleichsam durch Ansteckung entsteht und verblendet.

Kein Romandichter hat jemals wie Beyle die inneren Kämpfe der Vorstellungen und der durch sie hervorgerufenen Gemütsbewegungen dargestellt. Bei ihm sieht man wie durch ein Vergrößerungsglas oder wie bei einem Präparate, wo die feinsten Äderchen durch Einsprengung von Farbstoff deutlich erkennbar sind, das Wechsel- und Stärkeverhältnis zwischen den Glücks- und Unglücksgefühlen der Menschen, die leiden und handeln. Mosca hat einen anonymen Brief erhalten, der ihm berichtet, seine Geliebte sei einem Andern gewogen. Die Mitteilung, für deren Richtigkeit vieles spricht, schlägt ihn zuerst völlig nieder. Dann grübelt er als verständiger Mann und als Diplomat unwillkürlich darüber nach, von wem der Brief wohl herrühren könne. Er findet heraus, daß

der Fürst denselben verfaßt haben müsse. „Als diese Aufgabe gelöst war, wurde die kleine Freude, welche das Vergnügen über die augenscheinlich richtige Lösung mit sich brachte, bald verwischt durch den Schmerz, den er von neuem empfand, als vor seinem inneren Blick die jugendliche Erscheinung seines Nebenbuhlers auftauchte." — Beyle unterläßt nicht, die flüchtige Befriedigung über die Entdeckung zu erwähnen, welche für einen Augenblick die Qualen der Eifersucht unterbricht. — Nur wenige Tage trennen Julian von dem Tage, an dem er das Schaffot besteigen muß. Er sieht inzwischen in seinem Gefängnis häufig seine Geliebte, von der er seit Jahren getrennt war, und lebt in seiner Liebe, fast ohne an das Bevorstehende zu denken: „Durch seltsame Wechselwirkung der Leidenschaft, wenn diese im höchsten Grad und ohne irgendwelche Verstellung vorhanden ist, teilte Madame de Rênal beinahe seine Sorglosigkeit und sanfte Heiterkeit." Diese letztere so kühne Bemerkung scheint mir von der überraschendsten Tiefe. Beyle hat richtig gefühlt und ausgesprochen, wie energisch eine die ganze Seele füllende glückliche Leidenschaft alle finsteren Gedanken (selbst den Gedanken an den gewissen Untergang) aus dem Bewußtsein verscheucht, so oft sie sich aufdrängen wollen; er hat gezeigt, daß die Leidenschaft bei ihrem Ringen mit der Vorstellung von einem bevorstehenden Unglück diese als machtlos überwindet, wo sie dieselbe nicht als absolut undenkbar von sich weisen kann. Solche Stellen bei Beyle sind es, welche bei einem Vergleich alle anderen Schriftsteller flach erscheinen lassen.

Seine Persönlichkeiten sind niemals schlichte, gewöhnliche Menschen, sondern er versteht, denselben — auch den weiblichen Figuren — ein eigenes Gepräge von Größe zu geben. Sie haben einen gewissen verschrobenen und doch echten Heroismus, einen Aufschwung, der das ganze Seelenleben mit sich fortreißt, und, wenn es zur Entscheidung kommt, feinere Gefühle und stärkere Herzen als die Durchschnittsmenschen. Man achte auf die kleinen

Züge, die seine Frauengestalten charakterisieren. Von Madame de Rênal heißt es in „Rouge et Noir“: „Sie war eine von jenen edlen, schwärmerischen Seelen, welche, wenn sie die Möglichkeit zu einer edelmütigen Handlung sehen, wegen des Unterlassens dieselben Gewissensbisse empfinden, wie Andere wegen der Verbrechen, welche sie begingen.“ Mathilde de la Mole sagt: „Ich fühle mich selbst auf gleicher Höhe mit allem Kühnen und Großen, was jemals existierte .... Welche große That schien nicht, ehe sie unternommen wurde, eine Unmöglichkeit! Erst wenn sie vollführt ist, kommt sie der Menge möglich vor.“ Mit welcher Meisterschaft sind nicht in diesen beiden kurzen Zitaten zwei entgegengesetzte Formen weiblichen Hervorragens gezeichnet: die Hingebung neben der Tollkühnheit! Man fühlt, wie wahr Beyle gesprochen, als er in einem Briefe an Balzac sein künstlerisches Vorgehen so definiert: „ich nehme irgend eine männliche oder weibliche Persönlichkeit, die ich gut kenne, behalte die Grundzüge des betreffenden Wesens bei, nur statte ich sie in geistiger Hinsicht besser aus (ensuite je lui donne plus d'esprit).“

Von seinen beiden Romanen ist „Rouge et Noir“, der auf französischem Boden spielt, unbedingt der bedeutendere; in „La Chartreuse de Parme“ hat man nur ausnahmsweise das sichere Gefühl, wirklichen Grund und Boden unter seinen Füßen zu haben. Beyle hat sich nun einmal sein eigenes Italien nach seinen phantastisch aufgefaßten Jugenderfahrungen gebildet, und dieses Italien macht auf uns einen wenig zuverlässigen Eindruck. Er zeigt in seinen Romanen wie auch in seinen Abhandlungen, daß italienische Gemüter wegen ihrer lebendigen Einbildungskraft weit mehr als französische von Mißtrauen und Hirngespinsten geplagt sind, daß aber dagegen ihre Freuden heftiger und dauernder sind, daß sie einen lebhafteren Schönheitssinn und weniger Eitelkeit besitzen. Zuweilen überrascht er durch völkerpsychologische Bemerkungen, die, vorausgesetzt daß sie richtig sind — was ich glaube — eine ungewöhnliche Tiefe haben. So heißt es einmal von der Herzogin

von Sanseverina, daß sie, die selbst sich einer Vergiftung schuldig gemacht, außer sich geriet vor Gram, daß ihr Geliebter von Gift bedroht wurde: „Ihr kam nicht von fern die moralische Reflexion, die für eine Frau, welche in einer der nordischen, die persönliche Prüfung gestattenden Konfessionen erzogen worden, so natürlich gewesen wäre: Ich habe mich selbst des Giftes bedient und werde nun durch Gift gestraft. In Italien scheinen solche Reflexionen in leidenschaftlichen Augenblicken so thöricht, wie in Paris unter ähnlichen Umständen ein Kalauer erscheinen würde." Was Beyle von dem italienischen Naturell am innigsten und tiefsten ansprach, war offenbar der rein heidnische Untergrund, den keine Religion weder des Altertums noch des Mittelalters zu beseitigen vermochte. Bei allem Scharfsinn in der Rassen-Psychologie, wie er in „La Chartreuse de Parme" sich findet, spricht dennoch dieses Buch den modernen Leser weniger an, da es weit mehr als „Rouge et Noir" Spuren rein äußerlicher Romantik aufweist: Verkleidungen, Mord, Gefängnis- und Fluchtscenen, Vergiftungen u. s. w. Dagegen ist eine tiefe innere Romantik diesen beiden Büchern gemein.

Obschon Beyle in mancher Hinsicht ein höchst moderner Geist — seine immer wiederkehrende Prophezeihung: „Ich werde gegen das Jahr 1880 gelesen werden!" ist genau in Erfüllung gegangen — so ist er nichtsdestoweniger in seinem Seelenleben und seiner Charakterzeichnung entschieden Romantiker, so zu verstehen jedoch, daß seine Romantik diejenige starker Seelen und kritischer Geister ist; sie bildet das Element von bis an Wahnsinn grenzender Schwärmerei und bis zur Selbstaufopferung gehender Zärtlichkeit, das sich zuweilen bei sonst entschiedenen und rationellen Charakteren vorfindet. Diese Romantik wirkt in Beyle's sich selbst sonst so klaren Personen wie der stärkste Sprengstoff: sie ist in einen festen Körper eingeschlossen, aber sie bewahrt darin ihre Kraft. Ein Stoß — und der Dynamit sprengt die Glaskugel, Tod und Verderben ringsum verbreitend. Man sehe nur Julian, Mathilde, die Herzogin von Sanseverina u. s. w.

Ab und zu scheinen diese Persönlichkeiten eher dem 16. Jahrhundert, das Beyle mit so vieler Andacht studierte, als unseren Tagen anzugehören. In Beziehung auf Fabrice bemerkt er selbst einmal, daß dessen erste Anspornung ganz im Geiste jenes Jahrhunderts lag, und nach seiner eigenen Darstellung lebt Mathilde völlig in dem Frankreich desselben Jahrhunderts. Doch mit dieser Romantik der Energie und der kühnen Thaten vereint Beyle gerade jene Form romantischer Schwärmerei, die dem Jahre 1830 in Frankreich entspricht. Sein Julian, ein genialer, aber von dem Geist der Restaurationszeit unterdrückter Plebejer, welcher sich von der herrschenden goldenen Mittelmäßigkeit überstrahlt sieht, wird von Hunger und Durst nach Erlebnissen verzehrt; auf ohnmächtigen Haß angewiesen, macht er, um sich über seine ursprüngliche gesellschaftliche Stellung zu erheben, von jedem Mittel Gebrauch, steht aber, selbst wenn er augenblicklich triumphiert, stets auf dem Kriegsfuß mit seiner Umgebung und ist ewig unbefriedigt. Als aufrührerischer Melancholiker, als rachedurstiger Plebejer, als Unglücklicher, der sich im Krieg mit der Gesellschaft befindet („l'homme malheureux en guerre avec la société", nennt ihn Beyle), ist er ein ungefähr gleichaltriger, aber klügerer Bruder jener Stiefkinder der Gesellschaft, die Hugo zeichnet — Didier, Gilbert, Ruy Blas — mit Alexandre Dumas' jugendlichem Helden, dem Bastard Antony, mit Mussets Frank, George Sands Lélia und Balzacs Rastignac nah verwandt.

Als Schriftsteller betrachtet, stammt Beyle aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Er hat sich nach Montesquieu gebildet, erinnert bisweilen an Chamfort, ist ein Bewunderer von Paul Louis Courier, welcher gleich ihm vom Soldatenstand zur Litteratur übergegangen war und dessen bildlose Sprache und verstandesklare, klassische Reinheit ihm im höchsten Grade zusagte. Doch wenn Courier sich vor Allem den Wohllaut und die vollendete Durchsichtigkeit des Stiles angelegen sein ließ, wenn er einmal von einem Schriftsteller des Altertums rühmend sagt, er hätte den

Pompejus in der Schlacht bei Pharsalus für den Sieger gelten lassen, wofern der Satz dabei eine größere Rundung gewonnen — so bezeichnet dies den Standpunkt, welcher Beyle am fernsten liegt. Beyle hatte als Stilist weder Farben- noch Formensinn. Er wollte und konnte nicht für das Auge schreiben; das Bild war ihm nichts im Vergleich mit der Idee; er suchte niemals auch nur flüchtig sich der Schreibweise Chateaubriands oder Hugos zu nähern. Ebensowenig wandte er sich an das Ohr, wenn er schrieb; die poetische Prosa war ihm ein Greuel; er haßte den Stil in Madame de Staël's „Corinne" und spöttelte über George Sands Vortragsweise. Aus Trotz gegen die poetische Beredtsamkeit schrieb er an Balzac die bekannten Worte: „Als ich La Chartreuse verfaßte, las ich jeden Morgen zwei bis drei Seiten im Code civil, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu sein; ich mag den Sinn des Lesers nicht durch künstliche Mittel bethören." Nicht leicht kann ein Dichter eine größere und zugleich unverständigere Geringschätzung des Künstlerischen ausdrücken. Nichtsdestoweniger besitzt Beyle künstlerische Eigenschaften. Sind auch seine Bücher als Ganzes erbärmlich komponiert, mangelhaft in der Zeichnung, so sind doch viele Einzelnheiten meisterlich ausgemalt; ist sein Stil auch ohne alle Musik — was übrigens bei einem Verehrer italienischer Musik, der er ist, befremdet — so wimmelt es doch darin von unvergeßlichen Sätzen. Beyle besitzt nicht die Kunst, eine Seite im Zusammenhang zu schreiben, aber er hat das Genie, durch ein Wort einen Zug schlagend hervorzuheben. In dieser Beziehung ist er George Sands Antipode, denn ihr gelingt die Seite stets weit besser als das Wort, wie Beyle das Wort unendlich viel besser als die Seite. Für Balzac hegte er eine aufrichtige Bewunderung, aber dessen Stil war ihm ein Greuel. Man sieht dies am besten aus einer Stelle in „Mémoires d'un Touriste", wo er bemerkt, Balzac habe seine Romane zuerst in einer vernünftigen Sprache geschrieben und nachher erst in den

Ab und zu scheinen diese Persönlichkeiten eher dem 16. Jahrhundert, das Beyle mit so vieler Andacht studierte, als unseren Tagen anzugehören. In Beziehung auf Fabrice bemerkt er selbst einmal, daß dessen erste Anspornung ganz im Geiste jenes Jahrhunderts lag, und nach seiner eigenen Darstellung lebt Mathilde völlig in dem Frankreich desselben Jahrhunderts. Doch mit dieser Romantik der Energie und der kühnen Thaten vereint Beyle gerade jene Form romantischer Schwärmerei, die dem Jahre 1830 in Frankreich entspricht. Sein Julian, ein genialer, aber von dem Geist der Restaurationszeit unterdrückter Plebejer, welcher sich von der herrschenden goldenen Mittelmäßigkeit überstrahlt sieht, wird von Hunger und Durst nach Erlebnissen verzehrt; auf ohnmächtigen Haß angewiesen, macht er, um sich über seine ursprüngliche gesellschaftliche Stellung zu erheben, von jedem Mittel Gebrauch, steht aber, selbst wenn er augenblicklich triumphiert, stets auf dem Kriegsfuß mit seiner Umgebung und ist ewig unbefriedigt. Als aufrührerischer Melancholiker, als rachedurstiger Plebejer, als Unglücklicher, der sich im Krieg mit der Gesellschaft befindet („l'homme malheureux en guerre avec la société", nennt ihn Beyle), ist er ein ungefähr gleichaltriger, aber klügerer Bruder jener Stiefkinder der Gesellschaft, die Hugo zeichnet — Didier, Gilbert, Ruy Blas — mit Alexandre Dumas' jugendlichem Helden, dem Bastard Antony, mit Mussets Frank, George Sands Lélia und Balzacs Rastignac nah verwandt.

Als Schriftsteller betrachtet, stammt Beyle aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Er hat sich nach Montesquieu gebildet, erinnert bisweilen an Chamfort, ist ein Bewunderer von Paul Louis Courier, welcher gleich ihm vom Soldatenstand zur Litteratur übergegangen war und dessen bildlose Sprache und verstandesklare, klassische Reinheit ihm im höchsten Grade zusagte. Doch wenn Courier sich vor Allem den Wohllaut und die vollendete Durchsichtigkeit des Stiles angelegen sein ließ, wenn er einmal von einem Schriftsteller des Altertums rühmend sagt, er hätte den

Pompejus in der Schlacht bei Pharsalus für den Sieger gelten lassen, wofern der Satz dabei eine größere Rundung gewonnen — so bezeichnet dies den Standpunkt, welcher Beyle am fernsten liegt. Beyle hatte als Stilist weder Farben- noch Formensinn. Er wollte und konnte nicht für das Auge schreiben; das Bild war ihm nichts im Vergleich mit der Idee; er suchte niemals auch nur flüchtig sich der Schreibweise Chateaubriands oder Hugos zu nähern. Ebensowenig wandte er sich an das Ohr, wenn er schrieb; die poetische Prosa war ihm ein Greuel; er haßte den Stil in Madame de Staël's „Corinne" und spöttelte über George Sands Vortragsweise. Aus Trotz gegen die poetische Beredtsamkeit schrieb er an Balzac die bekannten Worte: „Als ich La Chartreuse verfaßte, las ich jeden Morgen zwei bis drei Seiten im Code civil, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu sein; ich mag den Sinn des Lesers nicht durch künstliche Mittel bethören." Nicht leicht kann ein Dichter eine größere und zugleich unverständigere Geringschätzung des Künstlerischen ausdrücken. Nichtsdestoweniger besitzt Beyle künstlerische Eigenschaften. Sind auch seine Bücher als Ganzes erbärmlich komponiert, mangelhaft in der Zeichnung, so sind doch viele Einzelnheiten meisterlich ausgemalt; ist sein Stil auch ohne alle Musik — was übrigens bei einem Verehrer italienischer Musik, der er ist, befremdet — so wimmelt es doch darin von unvergeßlichen Sätzen. Beyle besitzt nicht die Kunst, eine Seite im Zusammenhang zu schreiben, aber er hat das Genie, durch ein Wort einen Zug schlagend hervorzuheben. In dieser Beziehung ist er George Sands Antipode, denn ihr gelingt die Seite stets weit besser als das Wort, wie Beyle das Wort unendlich viel besser als die Seite. Für Balzac hegte er eine aufrichtige Bewunderung, aber dessen Stil war ihm ein Greuel. Man sieht dies am besten aus einer Stelle in „Mémoires d'un Touriste", wo er bemerkt, Balzac habe seine Romane zuerst in einer vernünftigen Sprache geschrieben und nachher erst in den

schönen romantischen Stil gekleidet mit Ausdrücken wie „es schneit in mein Herz" u. a. m. Seiner eigenen Diktion haften alle jene Vorzüge und Mängel an, welche seiner philosophischen und aphoristischen Denkweise in natürlicher Folge entsprangen; einerseits ist dieselbe gedankenreich und nüchtern, andererseits nachlässig und von einer Reflexion zur andern springend.[1] Aber sie besitzt einen großen und schwerwiegenden Vorzug: sie ist von einem wahren horror vacui beseelt, sie hat einen solchen Schrecken vor dem Leeren und dem Vagen, daß kaum mehr eine so inhaltsreiche, kernige Darstellung zu finden ist wie die seine.

Er pflegte zu sagen, daß nur Pedanten und Priester vom Tode schwatzen; er fürchtete denselben nicht, betrachtete ihn aber als eine häßliche, traurige Sache, von der man so wenig als möglich reden solle. Als ihn im Jahre 1842 der Tod ereilte — wie er sich ihn gewünscht, plötzlich und unvermutet — war sein Name dem Publikum beinahe unbekannt. Nur drei Personen waren bei seiner Beerdigung zugegen, und niemand von ihnen sprach ein Wort. Was die Presse über ihn sagte, war, wenn auch wohlgemeint, doch nur ein Zeugnis dafür, wie wenig diejenigen ihn verstanden, die ihn am meisten anerkannten. — Seitdem ist sein Ruhm beständig gestiegen! Man fing an, ihn als einen mehr oder weniger affektierten und originellen Sonderling zu betrachten;

[1] Um einen Überblick zu haben, wie schlecht und wie gut Beyle schreiben kann, lese man Folgendes: „Ce raisonnement, si juste en apparence, acheva de jeter Mathilde hors d'elle même. Cette âme altière, mais saturée de toute cette prudenee sèche, qui passe dans le grand monde pour peindre fidèlement le coeur humain, n'était pas faite pour comprendre si vite le bonheur de se moquer de toute prudence qui peut être si vif pour une âme ardente." Man ahnt, was Beyle sagen will, obgleich der Satz, abgesehen von seiner stilistischen Unbehülflichkeit, nicht einmal logisch richtig ist. Unmittelbar darauf folgt der durch seinen Scharfsinn und Witz gleich überraschende Satz: „Dans les hautes classes de la société de Paris, où Mathilde avait vécu, la passion ne peut que bien rarement se dépouiller de prudence, et c'est du cinquième étage qu'on se jette par la fenêtre."

ſpäter war man, ſelbſt wenn man ihm große Geiſtesgaben einräumte, immerhin geneigt, eine iſolierte Erſcheinung, einen in ſeiner Paradoxie unfruchtbaren Geiſt in ihm zu erblicken. Ich meinesteils ſehe in ihm nicht nur einen Hauptrepräſentanten des Geſchlechtes von 1830, ſondern ein unüberſpringbares Glied der großen Ideenbewegung des Jahrhunderts; denn als Pſychologe hatte er keinen geringeren Nachfolger als Taine und als Dichter keinen geringeren Schüler als Proſper Mérimée.[1]

[1] Die beſten Artikel über Beyle ſind: die Kritik Balzacs über „La Chartreuse“, diejenige Taine's über „Rouge et Noir“, Mérimée's Vorwort als Einleitung zu Beyle's „Correspondance inédite“ (etwas ausführlicher in „Portraits historiques“ enthalten), Colombs biographiſcher Eſſai, Sainte-Beuve's zwei Artikel in „Causeries du lundi“, T. 9, A. Buſſière's Artikel in der „Revue des deux mondes“ vom 15. Januar 1843, derjenige Zola's in „Les romanciers naturalistes“ und Paul Bourgets Artikel in der „Revue nouvelle“ vom 15. Auguſt 1882. Alfred de Bougy's „Stendhal“ iſt nur Plagiat und Wichtigthuerei.

XXI.

Wir, die wir in Victor Hugo's „Histoire d'un crime" die höhnischen Worte über Mérimée gelesen haben und geneigt sind, in jenem nur den lyrisch-rhetorischen Republikaner, in diesem den feinen, sarkastischen Sekretär der Liebeshöfe des zweiten Kaiserreiches zu sehen, können uns heutzutage nur schwer vorstellen, daß die beiden Männer, welche poetische und politische Antipathien nach und nach so weit auseinander führten, in ihren Jugendjahren demselben Lager angehörten und friedlich, ja freundlich mit einander verkehrten. Und doch sah in den schönen Frühlingstagen der Romantik die alles schauende Sonne einmal den korrekten Verfasser des „Mateo Falcone" in Hemdärmeln, mit einer Schürze umgethan, in der Küche Victor Hugos stehen, wie er, von der ganzen Familie umgeben, der Köchin des Hauses eine erfolgreiche Lektion in der Zubereitung von „Maccaroni à l'italienne" erteilte. Man erzählt, daß Hugo eines Abends — vielleicht durch die Erinnerung an jene vorzüglichen Maccaroni zur Begeisterung gestimmt — aus dem Namen Prosper Mérimée das bezeichnende und schmeichelhafte Anagramm bildete: M. Première Prose.[1]

Victor Hugo selbst würde gewiß jene Umschreibung jetzt nicht mehr gelten lassen — er, der später einmal, als jemand den nüchternen Stil Mérimées lobte, das Wort „die Nüchternheit eines

[1] Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie. II. p. 159; Eug. de Mirécourt: Mérimée, p. 25.

schlechten Magens" fallen ließ; aber man irrt kaum in der Behauptung, daß jenes Anagramm ganz genau die Ansicht der älteren Generation in Frankreich ausdrückt. Für den vierzigjährigen, feingebildeten französischen Weltmann geht noch heut kein Prosastil über denjenigen Mérimées.

Für den Weltmann, sag' ich; denn für die jetzigen, malerischer und sinnlicher angelegten Prosaisten und ihr Publikum sind einfache Natürlichkeit des Ausdrucks, Klarheit und Kürze wenn auch anerkennenswerte Vorzüge, so doch nicht die höchsten stilistischen Eigenschaften. Der weltmännisch gebildete Franzose dagegen liebt die Erzählung und haßt die Schilderung, er ist (ohne es zu wissen) ein doktrinärer Anhänger der Prinzipien Lessings in „Laokoon", ein echter Rationalist, aller romantischen und naturalistischen Beschreibungssucht abhold, er hat immer die Schreibweise Voltaires derjenigen Diderots vorgezogen. Wer ihm, ohne Nachteil für die Übersichtlichkeit so viel Thatsächliches wie möglich innerhalb des möglichst engen Raumes bietet, entspricht seinem künstlerischen Ideal, ja er verwirklicht es, wenn er wie Mérimée mit dieser Gedrängtheit vollständige Selbstbeherrschung in Ton und Haltung vereinigt. Die ältere französische Generation, für welche das Wort „Romantik" nach und nach fast mit Überschwenglichkeit gleichbedeutend geworden ist, fängt heutzutage an, sich zu wundern, daß man überhaupt jemals Mérimée zu den Romantikern gerechnet hat; sie räumt wohl ein, daß er an dem ersten romantischen Feldzug Teil nahm, aber sie betont, daß dies halbswegs aus Versehen geschah. Als Jules Sandeau den Nachfolger Mérimée's in der französischen Akademie, Louis de Loménie, bei seiner Aufnahme anredete, erzählte er, um Mérimée's Kampfgenossenschaft mit den Romantikern zu kennzeichnen, die alte Anekdote von jenem Gentleman, der in den Julitagen 1830 einem der Rebellen, der mit seinem Gewehr nicht umzugehen verstand, ungeduldig die Waffe aus den Händen riß, nach einem der Schweizer in den Tuilerienfenstern zielte, ihn tötete und

dann die Aufforderung des Insurgenten, das Gewehr, dessen er sich so vortrefflich bediente, zu behalten, mit den Worten ablehnte: „Danke bestens! Ich bin übrigens Royalist.“ Solcherweise sei Mérimée eigentlich immer ein Klassiker gewesen, und wenn er am Anfang seiner Laufbahn die Romantiker fast überbot, so war das nur, weil er der Versuchung, ihnen den Gebrauch ihrer Waffen zu zeigen, nicht widerstehen konnte. Die Auffassung, welche dieser scherzhaften Übertreibung zu Grunde liegt, ist jedoch wenig zutreffend. Man kann ohne Schwierigkeit erkennen, daß Mérimée als Dichter, trotz der klassischen Strenge und Zurückhaltung seines Stils, in mancher Hinsicht ein ausgeprägter Repräsentant der französisch-romantischen Geistesrichtung ist. Dieser allgemeine Zug seines Wesens tritt desto schärfer hervor, je mehr man sich in die individuelle Eigentümlichkeit seiner Natur vertieft.

Prosper Mérimée (geboren 28. September 1803) stammt aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater war ein tüchtiger, vielseitig gebildeter Maler, der ein Buch über die Technik seiner Kunst veröffentlicht hat. Seine Mutter, eine besonders für Kinderporträts beliebte Malerin, besaß Erzählungstalent und war gewohnt, durch fesselnde Geschichten die Kinder, während sie dieselben malte, zum Stillhalten zu bewegen. Das Bildnis, das sie von ihrem einzigen Sohne in dessen fünftem Jahre entworfen hat, giebt eine ebenso vorteilhafte Idee von ihrer künstlerischen Begabung wie von dem Äußeren des Kindes. Das Gesicht zeigt eine bei einem so kleinen Knaben ganz ungewöhnliche Art von Schönheit, denn von dem Stolz und der Überlegenheit des Mannes liegt bereits etwas in dieser von seidenen Locken umrahmten, vornehmen Kindesphysiognomie. So rein und frei der Blick ist, so schalkhaft klug kräuseln sich die feingeschwungenen Lippen; die Haltung des Kopfes ist die eines kleinen Prinzen.[1] Man begreift, daß dieser Knabe,

[1] Eine Abbildung des Porträts findet man in Maurice Tourneux: Prosper Mérimée. Ses portraits, ses desseins, sa bibliothèque.

als er eines Tages entdeckte, daß seine Eltern sich über sein Betragen nur zornig gestellt hatten und hinter seinem Rücken über seine reuevollen Thränen lachten, den Entschluß faßte „nie mehr um Verzeihung zu bitten", ein Vorsatz, dem der Mann sein Leben lang treu blieb. Die Mutter, mit der Mérimée bis zu ihrem 1852 erfolgten Tode zusammenwohnte, war eine Frau von seltener Charakterstärke. Die Richtung des vorigen Jahrhunderts hatte einen so ausgeprägten Widerwillen gegen jeglichen religiösen Glauben bei ihr erzeugt, daß sie den Sohn nicht hatte taufen lassen. Als reifer Mann pflegte Mérimée mit einem gewissen sarkastischen Behagen bei diesem Umstand zu verweilen. Einer frommen und liebenswürdigen Dame, die ihre ganze Beredtsamkeit ins Feuer führte, um ihn zum Empfang der Taufe zu bewegen, antwortete er: „Ich gebe nach, doch unter der Bedingung, daß Sie meine Patin werden; ich werde ein langes weißes Täuflingskleid anhaben und Sie tragen mich auf dem Arme."

Die äußeren Schicksale seines Lebens sind bald erzählt. Nach Vollendung der gewöhnlichen juristischen Studien eines jungen wohlhabenden Franzosen debütierte er, erst zweiundzwanzig Jahre alt, mit Glanz als Dichter. In den Kreisen der liberalen Opposition verkehrend, führte er bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre ein unabhängiges, zwischen Litteratur und Zerstreuungen geteiltes Jugendleben. Nachdem seine politischen Freunde ans Ruder gekommen waren, wurde er 1831 als Nachfolger Vitets, in dessen Spuren er schon als Dichter getreten war, zum Inspektor der historischen Monumente Frankreichs ernannt, und stand er hinfort diesem Amt mit Eifer und Verständnis vor. Zahlreiche Reisen, auf denen er Spanien und England sah, den Orient kennen lernte und Griechenland zweimal besuchte, vervollständigten seine Bildung und bereicherten ihn um so mehr in seinem Verständnis fremder Charaktere und Sitten, als er bei seinen außerordentlichen Sprachkenntnissen sich in den fremden Ländern wie ein Eingeborener bewegte. Seine

(in Frankreich besonders seltene) sprachliche Begabung war so groß, daß er Englisch, Spanisch, Italienisch, Neugriechisch, Russisch sprach, das Spanische sogar in seinen verschiedenen Dialekten, die Zigeuner-Mundart mit inbegriffen. Er studierte außerdem die Litteraturen all dieser Sprachen gründlich und beherrschte daneben die altgriechische und römische Litteratur wie ein klassischer Philologe. Nachdem er von Amts wegen mehrere gelehrte Berichte über seine Reisen in Frankreich, und als Historiker Studien über Episoden der römischen Geschichte veröffentlicht hatte, wurde er 1841 in seiner Eigenschaft als Archäologe in die Académie des inscriptions aufgenommen. 1844 erhielt er einen Sitz in der französischen Akademie. Nach der Errichtung des zweiten Kaiserreiches wurde er schon 1853 zum Senator ernannt, eine Würde, für die er zu gut war und die mit Recht seinem Ansehen schadete, obwohl er sich fast nie an den Verhandlungen des Senates betheiligte. Als vieljähriger Freund der Gräfin Montijo stand er der kaiserlichen Familie sehr nahe und bildete mit Octave Feuillet lange Zeit die einzige litterarische Zierde des neuen Hofes. Er erlebte, aber bereits todkrank, noch den Zusammensturz der Napoleonischen Herrschaft, denn erst am 23. September 1870 starb er in Cannes.

Sein inneres Leben, wie es in seinen Werken zu Tage tritt, ist bei weitem nicht so einfach. Die Anlagen des Jünglings, der mit dem achtzehnten Jahre in die Welt hinaus trat, waren besonders verwickelter Natur. Er war sehr stolz, zugleich kühn und scheu. Er hatte einen verwegenen Geist und doch einen schüchternen Charakter. Um diese angeborene Schüchternheit, über die sein Stolz errötete, zu verbergen, zeigte er sich entweder steif und kalt oder frivol mit einem Anstrich von Cynismus, der ihm später im Verkehr mit Männern überhaupt zur Gewohnheit wurde; er hatte ein leichtbewegliches, warmfühlendes Herz und einen kritischen, zweifelsüchtigen Verstand. Sicherlich war er in seiner frühen Jugend nicht so mißtrauisch und zurückhaltend wie in späteren Jahren; aber man irrt,

wenn man seinen Skeptizismus aus irgend einer bestimmten, einzelnen Enttäuschung erklären will. Selbstverständlich wurde auch er mannigfach getäuscht und enttäuscht, denn wir werden es alle; er wurde betrogen in der Freundschaft, geopfert in der Liebe — d'Haussonville („Revue des deux mondes", 15. August 1877) erzählt den betreffenden Fall — er lernte die Welt kennen und erfuhr, daß das Leben ein Krieg ist, und daß der Mensch sich nicht nur gegen falsche und unzuverlässige Freunde, gegen verkappte und offene Feinde, sondern auch gegen diejenigen zu wehren hat, welche, wie er in einem Briefe sagt, „das Böse um des Bösen willen thun". Wäre er jedoch nicht gleich von Anfang an mit dem Keim des Mißtrauens ins Leben getreten, so würden zehn auf einander folgende Erfahrungen bitterster Art ihn nicht von seinem Vertrauen in die Menschen geheilt haben; denn wer nur etwas empfänglich dafür ist, macht immer zugleich zehn andere, jene ersten widerlegende Erfahrungen. Mérimée besaß indes ein ebenso kritisches wie poetisches Naturell, und der Grundsatz, welcher für den wissenschaftlichen Kritiker gilt, daß ihm Anspruch auf Vertrauen nur in dem Grade zukomme, in welchem er selbst Mißtrauen geübt, wird von solchen Gemütern leicht auch als Lebensregel adoptiert. Man ahnt, wie viel Leid sein stark entwickelter Sinn für Kritik bei seiner dichterischen Empfänglichkeit für Eindrücke ihm bereiten mußte.

Der kritische Geist ist vor allem wahrheitsliebend. Auch Mérimée war es in hohem Grade. Seine angeborene Kühnheit trieb ihn dazu, ohne Rücksicht auf gegebene Konvenienzen die Wahrheit so auszusprechen, wie er sie fühlte. Man sieht aus seinen Briefen, wie offen er von Natur aus war, welcher Drang ihn beseelte, die Wahrheit unumwunden auszusprechen, wie ungeduldig er über die konventionellen Lügen, ja selbst über Euphemismen und Milderungen wurde. Die erste Sammlung von „Lettres à une inconnue" ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich. Mérimée wird in einer Liebeskorrespondenz fast grob, wenn er die Geliebte auf

irgend einer konventionellen Anschauung ertappt zu haben meint. Obwohl er bei seiner Furcht vor den Lachern und bei seinem mit den Jahren zunehmenden Skeptizismus weder zum streitbaren Ritter noch zum Märtyrer das Zeug hatte, sieht man ihn noch in seinem fünfzigsten Jahre in eine ritterliche Thorheit verfallen, die, wenn überhaupt Leuten von Welt, doch nur feurigen Jünglingen begegnen kann. Als sein Freund, der berühmte Libri, angeklagt war, seine Stellung als Bibliothekar dazu mißbraucht zu haben, eine Menge der kostbarsten Bücher aus den französischen Bibliotheken zu entfernen und zu verkaufen, nahm Mérimée, der dem Freunde eine solche unwürdige Handlung durchaus nicht zutrauen konnte, mit einem Eifer, der einer besseren Sache wert gewesen wäre, Partei für ihn und griff in einem glänzend witzigen, an Paul Louis Couriers Pamphlete erinnernden Artikel in der „Revue des deux mondes“ (15. April 1852), die Untersuchungskommission sowohl wie die Richter an. Die Antwort der Kommission zeigte, daß seine anscheinend so überzeugende Verteidigung von irrtümlichen Voraussetzungen ausgegangen war, und wurde er wegen Beleidigung des Gerichts zu vierzehntägiger Gefängnisstrafe und zu tausend Franken Buße verurteilt. Als Don Quixote von Fach hätte ihm kein schlimmerer Irrtum widerfahren können. Angenommen selbst, daß er, wie Eingeweihte wissen wollen, seine Lanze mehr zu Ehren von Frau Libri brach als für ihren Gemahl, ändert dies nicht viel an der Sache.

Auch unter dem Kaiserreich und als Hofmann bewahrte Mérimée seine freie Sprache. Ich denke dabei nicht daran, daß er sich meist ziemlich geringschätzig über Napoleon III. äußerte; denn dies gereicht ihm nicht besonders zur Ehre, da er offiziell sich dessen Regierung so eng anschloß; aber selbst im Umgang mit der kaiserlichen Familie wußte er Freimütigkeit mit Feinheit zu vereinigen. Er erzählt z. B. in einem Brief vom 20. Juli 1859, daß die Kaiserin bei Gelegenheit der großen Rede, welche Napoleon nach

der Rückkunft aus Italien hielt, ihn auf spanisch gefragt habe, wie er die Rede finde. „Ich antwortete", schreibt er, „um den Takt des Hofmanns mit Aufrichtigkeit zu vereinigen: Muy necesario! [sehr notwendig]."

Der Trieb zu rücksichtsloser Offenheit wurde bei Mérimée von dem Stolz und der Schüchternheit seines Charakters wiederum stark gehemmt. Er hatte früh gelernt, daß der, welcher mit seinem Gefühlsleben naiv vor die Öffentlichkeit tritt, sich nicht allein den Spöttern preisgiebt, sondern das Mitgefühl und die Familiarität des Gesindels herausfordert; er war schon als Jüngling entschlossen, sein Herz nicht den Hunden vorzuwerfen. Er brauchte nicht einmal so mißtrauisch zu sein, wie er es wirklich war, um zu erkennen, daß seine Umgebung, welche so kindlich und bieder ihre Gefühle zur Schau trug, in der Regel sehr gut wußte, was sie that und warum sie es that. Wer auf dem großen Weltmarkt seinen Edelmut, seine ernste Gesinnung, seine Liebe zur Sittlichkeit und Religion, seinen Patriotismus u. s. w. ausrief, schien ihm immer nach Beifall zu angeln oder ein gutes Geschäft machen zu wollen. Ihn selbst lehrte ja die Erfahrung, wie gut es sich in der Regel lohnt, erhabene Gesinnungen und warme Gefühle zu äußern, und es wurde ihm schwer, Unwissenheit über diese Thatsache bei den Anderen vorauszusetzen. Er konnte sich jedenfalls nicht dazu bequemen, es ihnen nachzuthun. Er gehörte zu den Naturen, die es fest in sich verschließen, daß sie die Tugend lieblich und das Laster abscheulich finden, und die außer Stande sind, „das Gute, Wahre und Schöne" als edles Kleeblatt zu besingen. Um jeder Gemeinschaft mit den berechnenden Gefühlsmenschen zu entgehen, um dem profanen Haufen den Einblick in sein intimes Gefühlsleben zu wehren, versteckte er das Vibrieren seines Gefühls hinter stahlglatter Ironie wie hinter einem Panzer. Er wollte lieber schlechter scheinen, als er war, eh' er sich's gefallen ließ, für ein Tugendmuster zu gelten. In diesem Streben arbeitete er so sehr an sich selbst, daß die ein-

fache, ursprüngliche Natürlichkeit seines eigenen Wesens ihm abhanden kam; an ihre Stelle trat ein zwar noch immer natürlicher, aber raffiniert einfacher Grundton. In „Le Vase étrusque", derjenigen von seinen Erzählungen, die den besten Einblick in das ursprüngliche Wesen seines Gemütes gewährt, heißt es von der Hauptperson Saint-Clair: „Er war mit einem zärtlichen und liebenden Herzen geboren; aber in einem Alter, in welchem man nur zu leicht Eindrücke aufnimmt, die das Leben hindurch dauern, hatte seine allzu lebhaft sich äußernde Sensibilität ihm den Spott seiner Kameraden zugezogen. Er war stolz, ehrgeizig; er hielt auf die Meinung Anderer, wie Kinder zu thun pflegen. Seit dieser Zeit machte er sich's zur Aufgabe, jedes äußere Zeichen dessen, was er als eine entehrende Schwäche betrachtete, zu unterdrücken. Er erreichte sein Ziel, aber der Sieg kam ihm teuer zu stehen. Er konnte den Andern nicht verbergen, was in seiner allzu zart besaiteten Seele vorging; aber indem er seine Gemütsbewegung zu bezwingen suchte, wurde dieselbe nur noch tausendmal peinlicher für ihn. Im geselligen Verkehr erwarb er sich den traurigen Ruf, gefühllos und leichtsinnig zu sein, und wenn er allein war, schuf seine unruhige Einbildungskraft ihm Qualen, die um so schrecklicher waren, als er sie Niemand anvertrauen mochte." — Es ist unmöglich, in dieser Charakteristik eine direkte, nur etwas zu melancholisch gefärbte, Selbstschilderung nicht zu erkennen.

XXII.

In seinem neunzehnten Jahre lernte Mérimée im Salon der Frau Pasta den zwanzig Jahre älteren Henri Beyle kennen. Notwendigerweise mußte dieser einen bedeutenden Einfluß auf den jüngeren Geistesverwandten ausüben. Es ist zwar nicht möglich, diese Einwirkung direkt nachzuweisen, da Mérimée, bevor er die Bekanntschaft Beyle's machte, nichts geschrieben hat; wenn man aber die Werke der beiden Schriftsteller vergleicht, findet man eine auffallende Übereinstimmung ihrer Eigentümlichkeiten. Der Vergleich ist um so lehrreicher, als durch ihn die Eigenart Prosper Mérimée's am schärfsten hervortritt. Daß Mérimée auch Beyle beeinflußte, halte ich für absolut ausgeschlossen, es sei denn, daß man unter Einfluß ein Mitteilen rein äußerlicher Kenntnisse verstehe; in diesem Fall wäre Beyle sicher Mérimée für manchen kunsthistorischen Wink in „Mémoires d'un Touriste" verpflichtet. Doch im übrigen war Beyle offenbar derjenige, dessen Geist reifer und mehr in sich abgeschlossen war. Wenn daher der jüngere der beiden Freunde in seiner biographischen Notiz über den älteren vor allem hervorhebt, daß sie trotz ihrer Freundschaft ihr Lebelang kaum zwei Ideen gemeinsam gehabt, so ist diese augenscheinliche Übertreibung vermutlich durch den Wunsch verursacht worden, die naheliegende Nutzanwendung seiner eigenen Äußerungen über Beyle auf ihn selbst abzuwehren.

Beyle und Mérimée gleichen einander vor allem in ihrer Liebe zum Thatsächlichen. Jeder, der Mérimée gelesen, weiß, daß,

was er schildert, die nackte Begebenheit ist, die sich genau verfolgen läßt, die scharf gezeichnete Thatsache. Er gesteht selbst in der Vorrede zu seinem Roman „Chronique du règne de Charles IX", daß ihn in der Geschichte nur Anekdoten interessieren, und unter diesen zog er diejenigen vor, welche ein Bild von den Sitten und Charakteren eines ganzen Zeitalters gaben. Genau dasselbe läßt sich von Beyle sagen. Ja, man kann behaupten, daß die Anekdote bei ihm die natürliche Form seines Gedankens ist: er denkt in Anekdoten, in Anekdoten malt er das Individuum, durch Biographieen schildert er eine Epoche. Sein Haß gegen das Unbestimmte führt ihn zu derjenigen Form historischer Darstellung, welche ihm die konkreteste zu sein scheint: zu der novellistischen Erzählung einer Thatsache, dem objektiv hingestellten kleinen Drama. Die so von ihm erzählten Anekdoten sind in ihrer markigen Kürze packend, niemals alltäglich, stets ein bezeichnender Ausdruck für das Wesen der Sache. Insofern hat Mérimée große Ähnlichkeit mit ihm; und wenn ein moderner Dichter, einer der wenigen Deutschen, welche Beyle lieben und schätzen (Paul Heyse), in einer seiner Novellen dessen kurze italienische Geschichten lobt, „die starken, rücksichtslosen Leidenschaften ohne jede Selbsttäuschung, mit einer — kalten oder heißen — Unbedenklichkeit bis aufs Messer," so ist dieser Ausspruch, Wort für Wort, auch auf Mérimée's Novellen anwendbar.

Nichtsdestoweniger hat bei Beyle und Mérimée der novellistische Stoff, den sie behandeln, einen so verschiedenen Sinn, daß man unschwer entdeckt, wo der Einfluß des älteren Schriftstellers auf den jüngeren seine Grenze hat. Beyle's vorherrschende Eigenschaft ist das Bestreben, allgemeine Ideen zu bilden. Für ihn ist der Charakterzug in den Begebenheiten immer nur ein Beispiel, welches ein psychologisches Gesetz illustriert, immer nur ein Spezimen eines allgemeinen Gesellschaftszustandes oder einer Rasseneigentümlichkeit, die darzustellen er sich angelegen sein läßt. Wenn er z. B. sein Buch „De l'amour" mit Anekdoten überfüllt, geschieht es nur, um auf eine eindringliche

und praktische Weise zu erklären, was er mit den verschiedenen Namen meint, die er den Abarten des Gefühles und den Entwickelungsstufen dieser Varietäten giebt. Damit der Leser seine Schlußfolgerungen leicht fasse und gelten lasse, liefert Beyle sein Material in Anekdoten. In seinen Romanen wirkt diese Neigung zu verallgemeinern fast störend. Allzuhäufig wird dem Leser erklärt: „So und so handelte sie, weil sie eine Italienerin war, eine Französin würde natürlich sich ganz anders benommen haben.“ Bei Mérimée findet sich niemals eine Spur von etwas Ähnlichem: nirgends Reflexionen oder Digressionen, sondern strenge Genauigkeit und Bestimmtheit in der Darstellung des Faktischen; darüber hinaus Nichts. Hat er sich sein Kuriosum gewählt — am häufigsten irgend einen Überrest von Wildheit primitiver Sitten, welcher ihn in der Gegenwart anzieht, wie eine alte Medaille unter den heute gültigen Scheidemünzen den Sammler oder wie den Reisenden ein altes Gebäude inmitten einer modernen Stadt — dann handelt es sich für ihn einzig darum, dasselbe auf möglichst auffallende Weise über das allgemeine Niveau der Flachheit und Leere unserer Tage zu erheben. Er reißt alles Beiwerk nieder, was das merkwürdige Überbleibsel aus der Vorzeit hindern könnte zur Geltung zu kommen; aber es auf den allgemeinen Begriff — es sei nun ein sozialer, religiöser oder politischer — dessen Spur es an sich trägt und von dem es ein spezieller Fall ist, zurückzuführen, das fällt ihm niemals ein. Der Totalüberblick paßt nicht für ihn; die Vogelperspektive überläßt er Anderen. Ihn interessiert irgend ein Unikum, das er in der Wirklichkeit gefunden; er zeichnet es ab und flößt ihm während der Reproduktion etwas von seinem eigenen Leben ein; aber er hält den Fall als Unikum fest. Dieser realistische Zug in seiner Darstellungsweise zeigt sich auch bei seiner Auffassung von fremden Werken; man merkt ihn z. B., wenn er (in seinen „Portraits historiques et littéraires“) gegen jegliche symbolische Auslegung des Don Quixote eifert, in welchem er

durchaus nichts Anderes als eine Parodie der Ritterromane sehen will. „Laßt", sagt er, „pedantischen deutschen Professoren das Verdienst, die Entdeckung gemacht zu haben, daß der Ritter von la Mancha das Symbol der Poesie, sein Waffenträger dagegen das der Prosa sei; ein Kommentator wird immer in den Werken eines genialen Mannes tausend schöne Intentionen entdecken, an welche dieser nicht dachte." Wie viel feiner sagt dagegen ein Kritiker wie Sainte-Beuve über Don Quixote: „Dieses Buch war eine Gelegenheitsschrift und ist ein Weltbuch geworden. Es hat sich für immer einen Platz in unser Aller Phantasie erobert. Jeder Leser hat nach Lust und Laune daran mitgearbeitet und hat sich's nach seinem Geschmack zurechtgelegt. Cervantes dachte nicht daran, aber wir thun es. Jeder von uns ist den einen Tag Don Quixote, den andern Sancho Pansa. Mehr oder weniger deutlich findet sich bei Jedem diese Verbindung des exaltierten Ideals mit gesundem Menschenverstande, der sich an die Erde hält. Bei Vielen ist es sogar nur eine Frage der Zeit, man schläft als Don Quixote ein und erwacht als Sancho Pansa." Beyle hätte diesen Satz getrost unterschrieben; Mérimée würde die Scheu vor allgemeinen Ideen davon abgehalten haben.

Beyle und Mérimée haßten, übereinstimmend in ihrem Hang zur Wirklichkeit und in ihrer Vorliebe für knappe Form, die klassische französische Rhetorik in gleich hohem Grade, ja mehr als das, sie unterschieden sich von fast allen zeitgenössischen Romantikern dadurch, daß sie jene Rhetorik nicht durch Lyrik ersetzen wollten. Beyle hat nie einen Vers geschrieben; ihm mangelte das Gehör für den einfachsten metrischen Rhythmus; bei aller Schwärmerei, die er sich einbildete für die italienischen Dichter zu haben, betrachtete er die metrische Form als bloßes Gedächtnismittel und fand sie abgeschmackt, wenn sie nicht zum Auswendiglernen einer Wortreihe diente. Einem ähnlichen Unwillen gegen die Versform begegnen wir auch bei Mérimée. Er hat eine solche Scheu vor

der weichlichen, schwärmerischen Musik des Reims, daß die zahlreichen Gedichte, die in seinen Werken vorkommen, ohne Ausnahme in Prosa geschrieben sind; ja, er opfert sogar bei den von ihm übersetzten Gedichten eher deren charakteristischen Reiz, als daß er sie in gebundener Rede wiedergiebt. Die Vermutung liegt nahe, er habe sich nicht zugetraut, die metrische Form beherrschen zu können. Ich glaube jedoch eher, daß sein Stolz zu empfindlich war, um ein Gedicht fremden Augen auszusetzen und Kritik darüber zu ertragen. Da er, wie die „Briefe an eine Unbekannte" beweisen, imstande war, englische Verse zu schreiben, wird es ihm kaum an Sprachfertigkeit gefehlt haben. Aber er entwickelte diese Fähigkeit nie; sein Unwille gegen Herzensergüsse, seine große Schüchternheit führten dasselbe Resultat herbei wie bei Beyle der Mangel an Gehör.

Doch Mérimée geht in diesem Punkte sowie in anderen noch weiter als sein Lehrer. Auf dem Grunde von Beyle's Seele lag ein lyrischer Hang; derselbe kam zum Ausbruch in seiner hartnäckigen Schwärmerei für Napoleon, für Italien, für das sechzehnte Jahrhundert, für Cimarosa und Rossini, Correggio und Canova, in all' den Superlativen, womit seine Feder nicht weniger freigebig war als diejenige Balzacs. Mérimée dagegen begnügt sich nicht damit, die lyrische Form aus seinen Werken zu verbannen; er verzichtet auf die Lyrik an und für sich; sein Wesen ist bis an den Hals zugeknöpft. Die Prosa, welche er schreibt, ist die am wenigsten lyrische, die es giebt. Wenn der alte Spruch: „Ohne Lyrik kein Dichter!" wahr wäre, müßte man Mérimée den Namen eines Dichters verweigern.

Lassen wir einen Augenblick den Vergleich mit Beyle und betrachten wir, um den vollen Eindruck von Mérimées dichterischem Positivismus zu gewinnen, seine Erzählungen neben den um dieselbe Zeit erschienenen Erstlingswerken George Sands! Obwohl das, was in deren Büchern dargestellt wird, etwas ganz Objektives ist,

das Leben des jungen weiblichen Herzens, unbewußte Keuschheit, das Bedürfnis der Hingebung und die Empfänglichkeit für die Leidenschaft, welche keine Frau vor ihr mit solcher Geistesüberlegenheit uns enthüllt hatte, so hat die Verfasserin doch in den Tiefen ihrer Seele eine Sache, wofür sie ficht: sie hat eine Unbill zu rächen, einer Erbitterung genug zu thun; sie sieht die Leiden des weiblichen Geschlechtes nicht als kühle Beobachterin an; sie sucht nicht zu verhehlen, daß ihr Herz geblutet hat. Mérimée dagegen hat keine Sache, keine Theorie, nicht die leiseste politische oder soziale Tendenz. Er schwärmt für Nichts und glaubt an Nichts, an kein philosophisches System, an keine Schule in der Kunst, an keine Lehre der Religion, kaum an einen geschichtlichen Fortschritt. In seinem weltmännischen Skeptizismus verhält er sich allen Reformatoren, Missionären, Weltverbesserern und Volksbeglückern gegenüber ablehnend; er läßt die Frage unbeantwortet, ob er mit ihren Bestrebungen einverstanden sei; er hat taube Ohren für sie. George Sand zeigt, was die französische Ehe ist, und fragt mit bebender Stimme ihr Publikum: „Was sagt Ihr denn, kann solches geduldet werden?“ Mérimée schreibt „La double Méprise“ und schließt die Erzählung, ohne eine Miene zu verziehen.

Von ihrer tiefen Gemütsbewegung ausruhend, wendet George Sand sich dem primitiv Menschlichen zu und zeichnet in einfachen, großen Zügen bald, wie in „Mauprat“, die Macht und das Glück treuer Liebe, bald, wie in den Bauernerzählungen oder wie in „Jean de la Roche“ das angeboren Edle der Menschennatur in einfältigen und ergreifenden Idealen. Mérimée glaubt nicht an das Ideal und hat kein Talent zur Idylle. Über allen seinen Bildern liegt ein dunkler, bräunlicher Ton; der Aufschwung des Herzens zu einer Reinheit, die es liebt, oder zu einem Heldenmut, den es bewundert, ist seiner Kunst fremd. In der Tiefe ihres Herzens ist George Sand Lyriker. Ob sie Eros zum Helden ihres Werkes macht, ihm jedes Recht einräumt und ihre ganze Sympathie schenkt,

selbst wenn er eine Unwürdige beseelt (wie in dem merkwürdigen Roman „Valvèdre"), oder ob sie über den Mut, die Charakterstärke der besten ihres eigenen Geschlechtes hingerissen wird — immer teilt sie selbst die Gemütsbewegung ihrer Personen, sie lebt in einem Tumult wechselnder Stimmungen, jubelt, weint, seufzt und lacht. Mérimée dagegen konzentriert seine Sensibilität so stark wie möglich und gebietet dem in seinem Herzen verschlossenen Gefühl Schweigen, das absolute Schweigen eines Zellengefangenen. Direkt darf es sich nicht mitteilen, nie spricht es unmittelbar in seinem eigenen Namen; nur indirekte Offenbarung durch völlig verantwortliche Persönlichkeiten wird ihm gestattet. Hierdurch erreicht der Dichter, daß die Physiognomieen dieser Persönlichkeiten Umrisse von einer selten oder nie gesehenen Schärfe erhalten, und daß jene die kürzeste und kräftigste Sprache reden. So hat sein Gefühl, je inniger und zärtlicher es ursprünglich war, eine um so stolzere Haltung nach außen hin erreicht. Mérimée schildert nicht einmal bei der Frau das im engeren Sinne Weibliche. Beyle, in diesem Punkte so ganz entgegengesetzt, machte in einem seiner Briefe treffend gegen ihn geltend, daß seinen Romanen „die zärtliche Feinheit" mangele.[1] Seine Frauengestalten sind in ihrer Leidenschaft männlich und konsequent, fast ohne Ausnahme Charaktere; selbst die leichtsinnigsten unter ihnen gehen mit Standhaftigkeit in den Tod (Arsène Guillot, Julie de Chaverny, Carmen). Keine von ihnen hat den an Correggio gemahnenden Schmelz, welchen Beyle seinen weiblichen Figuren zu geben vermochte.

Wenn Beyle mehr lyrisch ist als Mérimée und einen tieferen Sinn für das Weibliche besitzt, so beruht dies vorzugsweise darin, daß er im Grunde seiner Seele ein phantasiereicher Enthusiast war. Man braucht bei ihm nur den Verstandesmenschen abzuschälen, so kommt der Enthusiast zum Vorschein. Darum

[1] „Souvent vous ne me semblez pas assez délicatement tendre; or il faut cela dans un roman pour me toucher."

schilderte Beyle auch so gerne die Begeisterung, während kein Stoff Mérimée ferner liegt. Man vergleiche sie z. B. als Schlachtenmaler, man halte die beiden besten Schlachtengemälde in Prosa, die es überhaupt giebt, gegen einander — Mérimée's berühmtes, nur wenige Seiten umfassendes „Die Erstürmung der Schanze" und Beyle's nicht weniger berühmte Schilderung der Schlacht von Waterloo. Der Unterschied ist ein frappanter: bei Beyle die Begeisterung eines Jünglings für Napoleon, mit milder Ironie und dennoch mit lebhafter Sympathie dargestellt; bei Mérimée nur die düstere, traurige Seite des Kampfes, der halb mechanische Sturm auf eine Redoute; der Krieg als Krieg ist es, welchen er ohne Rücksicht auf Vaterlandsliebe, Begeisterung oder irgend welches andere höhere Motiv als das des Soldaten-Stoizismus und der Aussicht auf Beförderung mit so fester Künstlerhand malt wie ein Gérôme.

Beyle und Mérimée stimmen zusammen hinsichtlich ihrer innerhalb der romantischen Schule besonderen Haltung gegenüber der Religion. Die französischen Romantiker standen ja ursprünglich ebenso wenig wie die deutschen in einem feindlichen Verhältnis zum Katholizismus. Einige unter ihnen waren von Anfang an gläubig, die Beziehungen der Übrigen zur Religion waren die der Pietät oder der Gleichgültigkeit. Mérimée war, gleich Beyle, vom ersten Schritt an grundheidnisch in seinem Gedankengang und Gefühlsleben. Seine Freidenkerei hatte einen leidenschaftlichen Charakter. Zwar war er nicht naiv genug, um, wie Beyle, eine Art von Feindschaft gegen den persönlichen Gott zu hegen, aber er teilte Beyle's Abscheu vor den Repräsentanten der Religion. Indes kam der Unwille gegen das Christentum bei ihm nicht so direkt zu Worte als bei Beyle, der sich jeden Augenblick verrät. Er haßt den Katholizismus nicht wie jener, sondern er lächelt über ihn. Niemals läßt er mehr als eine Fingerspitze aus seinem schwarzen Domino hervorsehen. Es amüsiert ihn, verliebte Pfaffen

zu schildern, und wenn eine dieser Personen von der Taufe, der Beichte oder andern religiösen Ceremonien spricht, schickt er der Rede gern die Parentheſe voran: („im tiefſten Naſenton"). Höchſtens drückt er ſich, wenn er in ſeinem eigenen Namen ſpricht, vorſichtig und leicht ironiſch aus wie in dem folgenden Paſſus: „Das Buch, welches Frau von Piennes nahm, war ein Gebetbuch; ich will den Titel desſelben nicht nennen, erſtens um dem Verfaſſer nicht Unrecht zu thun, zweitens weil man mir vielleicht den Vorwurf machen würde, irgend einen boshaften Schluß über dieſe Art von Werken im allgemeinen ziehen zu wollen. Es genügt zu ſagen, daß beſagtes Buch von einem neunzehnjährigen jungen Mann verfaßt und beſtimmt war, verhärtete Sünderinnen in den Mutterſchoß der Kirche zurückzuführen, daß Arſène ſehr ermüdet war und in vergangener Nacht kein Auge geſchloſſen hatte. Als Pagina 3 vorgeleſen wurde, begab ſich, was bei jedem anderen Werk ebenſo unvermeidlich eingetroffen ſein würde: Arſène ſchloß die Augen und ſank in Schlummer."

Der Hauptunterſchied zwiſchen Beyle und Mérimée liegt hier wiederum darin, daß Beyle viel weniger ſkeptiſch war als Mérimée. Jener war ein Materialiſt aus der Schule der Encyklopädiſten und als ſolcher dogmatiſch, doktrinär. Er hatte ſeine Philoſophie, an die er glaubte: den Epikuräismus; ſeine Methode: die pſychologiſche Analyſe; ſeine Religion: die Vergötterung der Schönheit im Leben wie in der Muſik, der Litteratur und bildenden Kunſt. Mérimée hat keine Philoſophie — man kann nicht weniger doktrinär ſein als er mit ſeiner halb ſtoiſchen, halb ſkeptiſch genußſüchtigen Gemütsſtimmung es iſt; er hat keine Religion, er betet Nichts an. Er hütet ſich endlich vor der Begeiſterung wie vor einer Krankheit. Man fühlt das recht ſchlagend, wo er in ſeinem großen Aufſatz über Grote's „Griechiſche Geſchichte" auf die Schlacht bei Thermopylä und auf Leonidas zu reden kommt. Er erzählt, daß er ſelbſt einige Jahre zuvor drei Tage bei Thermopylä verbracht, und

gesteht, daß er, „so prosaisch er auch sei", nicht ohne innere Bewegung den kleinen Hügel erklommen habe, wo die letzten der Dreihundert starben. Indes läßt er sich nicht von dieser Stimmung überwältigen. Er hat die Pfeilspitzen der Perser untersucht und gefunden, daß sie aus Feuerstein waren; den Europäern gegenüber seien diese Asiaten als arme Wilde zu betrachten. Wenn man Ursache habe, sich über etwas zu verwundern, sei es, daß sie überhaupt durch den Paß drangen. Er kritisiert Leonidas: dieser handelte sehr unklug darin, daß er sich selbst auf den uneinnehmbaren Posten stellte und den anderen weniger schwer zu verteidigenden Engpaß einem Feigling überließ. Gewiß — er starb als Held; aber man stelle sich, wenn möglich, seine Rückkunft nach Sparta vor, nachdem er den Barbaren den Schlüssel zu Hellas' ausgeliefert hatte.

Das Resultat, zu dem Mérimée gelangt, ist also, daß Herodot die Geschichte als Poet erzählt hat, und zwar als Grieche, der vor allem das Schöne reliefartig hervortreten lassen will; schließlich wirft er die Frage auf, ob die Fiktion hier wohl mehr wert sei als die Wirklichkeit. Unter hundert Menschen würden darauf neunundneunzig ohne Bedenken mit „Ja" antworten — Mérimée thut es nicht. Die historischen Tragödien der jüngsten Vergangenheit vor Augen — es war im Jahre 1849 — antwortet er: „Vielleicht; aber gerade durch den Mißbrauch, der mit Thermopylä getrieben wurde, durch die Vorspiegelung, wie leicht es sei, daß dreihundert freie Männer drei Millionen Sklaven bekämpften, brachten Italiens Redner die Piemontesen dazu, sich allein in einen Krieg mit den Österreichern zu stürzen." Man vergleiche mit solcher Skepsis Mérimée's die innige Treuherzigkeit, womit Beyle die unzuverlässige Chronik über Beatrice Cenci kopierte.

Die Zeit um 1830 war die Epoche, in welcher Frankreichs vornehmste Schriftsteller besonders vor dem Chauvinismus auf ihrer Hut waren. Beyle und Mérimée repräsentieren beide in be-

sonders hohem Grade die Opposition gegen die Nationaleitelkeit. In Beyle's Mund klingt das Wort „französisch" fast wie ein Schimpfwort; er pflegte die Franzosen spöttisch „les vainvis" zu nennen. In seinen Büchern wimmelt es von Ausfällen wie dieser: „Giebt es etwas Komischeres, als einem Pariser Charaktertiefe zuzutrauen?" Er nennt sein Vaterland „das häßlichste Land auf der Welt, welches von Einfaltspinseln als das schöne Frankreich bezeichnet werde."[1] Wir sehen, daß er zuletzt sogar seine Nationalität verleugnete. Mérimée, der für spanische Sitten ungefähr so schwärmte wie Beyle für die italienischen, besaß den ursprünglich romantischen Hang zum Fremden, zum Exotischen; auch er erblickte, ganz wie der ältere Freund, einen Hauptzug des französischen Charakters in dem beständigen Achten auf das Urteil des Nächsten (le qu'en dira-t-on), dieser besten Grundlage für die gesellschaftliche Heuchelei, wodurch alle Originalität verloren gehe und das Leben freudlos werde. Überhaupt schätzte er seine Landsleute ziemlich gering und gab sich keine Mühe ihnen das zu verbergen. Aber er endete damit, umgekehrt wie Beyle, sich zum alten Evangelium des Patriotismus zu bekennen. Es fiel ihm nicht leicht, denn er haßte die patriotischen Phrasen von ganzer Seele. Nichts Geringeres als die vollständige Niederschmetterung Frankreichs war nötig, um seinen Lippen ein Wort der Vaterlandsliebe zu entlocken; in einem Brief vom 13. September 1870 schreibt er: „Mein ganzes Leben hindurch war ich bestrebt, mich frei von Vorurteilen zu halten und mehr Weltbürger als Franzose zu sein; doch alle diese philosophischen Umhängsel können mir jetzt nicht helfen. Ich blute aus all' den Wunden dieser dummen Franzosen, ich weine über ihre Demütigungen, und wie undankbar und absurd sie auch sind, ich liebe sie trotz alledem!"

[1] Le plus vilain pays du monde que les nigauds appellent la belle France.

In seiner Charakteristik Beyle's hat Mérimée (nach Sainte-Beuve) als einen seiner hervorragendsten Züge dessen Besorgnis hervorgehoben, „düpiert" zu werden. „Daraus entsprang," sagt er, „dieses künstliche Verhärtetsein, dies verzweifelte Spüren nach niedrigen Beweggründen bei allen edlen Handlungen, dieser Widerstand gegen die ersten Impulse des Herzens, der nach meiner Ansicht bei ihm mehr affektiert als wirklich vorhanden war. Der Widerwille gegen jede Sentimentalität, die Verachtung, welche er dafür empfand, trieben ihn ins andre Extrem, zum großen Ärgernis derjenigen, die ihn nicht genauer kannten und das, was er über sich sagte, buchstäblich nahmen." Diese Furcht, düpiert zu werden, mit all' ihren von Mérimée aufgezählten Folgen, war bei ihm selbst mindestens ebenso lebendig wie bei Beyle; nur mußte er mit seinem feineren und schwächeren Naturell sich mehr Gewalt anthun, den cynischen Ton anzuschlagen. Auch ihm machte es in seiner Jugend Vergnügen, als ein Ausbund von Immoralität zu gelten, und nur bisweilen, wenn irgend ein Vorfall ihm seinen schlechten Ruf nahelegte, ärgerte er sich darüber, wie z. B. als einmal eine Provinz-Dame nicht geringe Angst davor zeigte, mit ihm allein in der Diligence zu reisen („Lettres à une inconnue" I. 72). Eben sein Abscheu vor der Heuchelei trieb ihn derselben zu; er heuchelte Frivolität und Hartherzigkeit. Aus lauter Besorgnis, hintergangen zu werden, führte er nicht nur die Andern hinters Licht, sondern betrog sich selbst um manchen reinen Genuß des Lebens. Der Betrogene ist oft — nicht nur im Theater, wie der alte Grieche Gorgias sagt — weiser als der Nicht-Betrogene. Wer seine Aufmerksamkeit nicht beständig darauf richtet, sich vor Blößen zu hüten, ist freier und mutiger; er behält mehr Thatkraft und verwirklicht weit vollständiger Möglichkeiten, die in seiner Seele schlummern.

Für Mérimée hatte die ständige Besorgnis vor Blamage bedenkliche Folgen. Zunächst äußerten sich dieselben in der ceremoniellen Steifheit, die er in späteren Jahren zur Schau trug, wenn er als

Mitglied des Senates und der Akademie oder als Liebling und Vertrauter der kaiserlichen Familie bei feierlichen Gelegenheiten auftrat. Während er seine Reden hielt, moquierte er sich innerlich über seine Haltung und seine eigenen Worte. Beyle brachte sich niemals in eine Situation, wo er über Dinge, die er geringschätzte, ehrfurchtsvoll sprechen oder Dummköpfen Komplimente sagen mußte. Nicht umsonst hat er die Äußerung gethan: „Wenn ich in einem Gesellschaftssaal einen Mann sehe, der sich mit mehreren Orden im Knopfloch brüstet, so kommt mir unwillkürlich der Gedanke, was für eine ungeheure Anzahl von Niederträchtigkeiten, Albernheiten, oft wohl auch von schwarzen Verrätereien er aufhäufen mußte, um so viele Atteste dafür zu bekommen." — Sodann verschärfte jene Ängstlichkeit Mérimée's Selbstkritik so sehr, daß sie seine Produktionskraft beeinträchtigte. Beyle's Motto war dagegen gewesen: Kein Tag ohne eine Zeile! Viel hatte Mérimée niemals geschrieben, aber zuletzt hörte sein dichterisches Schaffen ganz und gar auf. Die Forderungen, der er hinsichtlich der Vollendung und Plastik an sich selbst stellte, mußten ihn notwendigerweise von einem Wettkampfe mit seinem eigenen Ideale abschrecken; jeder Versuch zu einem solchen würde ihn immer wieder in neue bedenkliche Fährlichkeiten gestürzt haben. Lieber ließ er sich an dem genügen, was er schon erreicht hatte, als daß er seine Künstlerehre durch etwas Neues aufs Spiel setzte. Und er entsagte um so leichter, als ja Zurückhaltung überhaupt ein hervorragender Charakterzug von ihm war und kein zügelloser, unbezwinglicher Produktionsbetrieb ihn zu ununterbrochenem Schaffen anspornte.

Beyle machte ihm umsonst seine „Faulheit" zum Vorwurf — war unter deren Ursachen doch eine, welche er nicht verstand und die den Hauptunterschied zwischen ihnen ausmachte. Beyle war Psycholog und Poet, aber kein Künstler, Mérimée war Künstler vom Wirbel bis zur Zehe. Als Künstler und zwar nur als solcher erwarb er seine Größe, in seiner künstlerischen Meisterschaft beruht

auch der Fortschritt, den er Beyle gegenüber bezeichnet. Das reiche, geistige Material, welches Beyle zu Tage gefördert, erhielt erst durch Mérimée unvergängliche künstlerische Form.

Seine „Faulheit" war übrigens durchaus nicht absolut. Wenn er als Dichter faulenzte, trieb er Studien verschiedener Art, gab Übersetzungen aus dem Russischen und anspruchslose, aber streng historische Untersuchungen und Arbeiten heraus. Er war Philologe und Archäologe, ein Gelehrter und ein Mann der Wissenschaft. Seine Kunst ist wie eine Oase, die inmitten der Trockenheit seiner Studien liegt; nach allen Richtungen hin ist sie verbündet mit der Wissenschaft und geht fast unmerklich zur Geschichtschreibung über; denn es kommt der Moment, wo die Liebe zum Thatsächlichen und die entschiedene Neigung für scharfe Genauigkeit sich nicht mehr durch Phantasien allein befriedigen läßt. Die Geschichte von Mérimée's persönlicher Autorschaft ist mit derjenigen der ganzen romantischen Schule verwandt. Er spiegelt im Kleinen eine große Bewegung wieder; denn in Frankreich wie in Deutschland hat die wissenschaftliche Kritik und die strenge Geschichtsforschung den Weg eingeschlagen, welchen die litterarische Kritik der Romantik der Poesie gebahnt. Als von der Poesie die fremden und mittelalterlichen Stoffe aufgegeben wurden, begann die Wissenschaft, dieselben in dem von der Poesie erweckten Geiste zu behandeln. Da bei Mérimée die Dichtung beständig gleichsam aus der Forschung hervorging und viele seiner Novellen, wie „Carmen", „La Venus d'Ille", „Lokis", absichtlich, wenn auch im Scherz, von einem Rahmen archäologischer und sprachlicher Studien umfaßt waren, so ist es nur natürlich, daß die Wissenschaft allmählich von der Peripherie bis ins Centrum seiner Produktion eindrang.

In der Art und Weise, wie bei ihm der Dichter sich mit dem Gelehrten mischt, liegt der letzte Hauptgegensatz zwischen ihm und Beyle. Mérimée steht nicht auf der höchsten Stufe der Wissenschaft; er besitzt zwar schätzbare Eigenschaften, Gründlichkeit und Zuverlässig-

keit, aber es mangelt ihm der zündende Funke, welcher seine Dichtung so feurig belebt. Nichtsdestoweniger hat er das Wesen des wahren Gelehrten, er spricht nie über Etwas, das er nicht versteht, stellt niemals lose Hypothesen oder geistreiche Paradoxen auf; er geht nur Schritt für Schritt vorwärts. Mitunter kann er trocken und matt werden, aber er begeht keinen Fehler. Ist Mérimée solcherweise ein nüchterner Gelehrter ohne Genie, so ist dagegen Beyle in der Wissenschaft der geniale Dilettant, mit allen Kennzeichen des Genies, aber auch mit all' denen des Dilettanten. In seinen Büchern wimmelt es von gewagten Behauptungen, unbeweisbaren Vermutungen, von allgemeinen Aussagen über Nationen, in deren Sprache er nicht eingedrungen war, von paradoxen dilettantischen Ansichten; stellte er doch, wie schon oben erwähnt, z. B. Werner's „Luther" unter allen deutschen Dramen am höchsten. Seine Abhandlungen sind ebenso unterhaltend und reich an Einfällen wie diejenigen Mérimée's langweilig und trocken; aber dessen Resultate sind auf Felsengrund gebaut, die seinigen nur zu häufig auf Sand.

Sowohl als Gelehrter wie auch als Dichter bezeichnet also Mérimée einen Fortschritt gegen Beyle. Er ist ein weniger umfassender und reicher Geist, aber mit besser geordnetem Inhalt und zugleich Herr über eine künstlerisch abgeschliffene Form.

XXIII.

Mérimée's Ausgangspunkt als Dramatiker und Novellist ist ein litterarisch-polemischer. Obwohl er Talent zur Beobachtung hat, verfolgt er nicht — wie Balzac z. B. — den Zweck, die Welt, die er um sich sieht, des Breiten darzustellen. Er besitzt nicht den Ehrgeiz, Werke schreiben zu wollen, die ein Spiegelbild der Kultur und der Gefühle seiner Zeit geben; er will dem herrschenden Geschmack seiner Landsleute trotzen, will necken oder empören, und wählt sich dazu mit Vorliebe Stoffe, die der modernen gebildeten Gesellschaft fern liegen.

Es war natürlich, daß sein Unwille sich zuerst gegen die litterarische Sentimentalität kehrte. Der stolze und schüchterne Jüngling war von dem Gedanken durchdrungen, daß ein Schriftsteller die Pflicht habe, dem Publikum seine Ideen mitzuteilen, seiner Manneswürde aber schuldig sei, seine Gefühle für sich selbst zu behalten. Mit dieser Anschauung stand er jedoch in der damaligen französischen Litteratur fast allein. Rousseau hatte mit seinen Romanen und besonders mit seinen „Confessions" einem Schwelgen in halbwahren Gefühlen und einer Mitteilsamkeit, die nichts zurückhielt, die Bahn gebrochen; eine Reihe von Schriftstellern — von Chateaubriand beginnend bis zu Lamartine und Sainte-Beuve — folgten seinen Spuren; sie schnitten sich lebendig das Herz auf, um dem verehrten Publikum Einblick in ihr Innerstes zu gewähren, kurz, gaben sich auf jede Weise der Neugierde der vulgären Menge Preis. Und warum? Um ihre Teilnahme zu gewinnen.

Mérimée ist tausendmal zu stolz, sich dieselbe zu wünschen. „Ums Himmels willen keine Beichte!“ sagt er zu sich, als er zum ersten Mal die Feder ergreift. Um nicht sentimental und elegisch zu werden, verbirgt er sich also ganz hinter die Menschen, welche er schildert, läßt sie und ihr Schicksal walten, giebt selten oder nie seine Meinung über ihre Handlungsweise zu erkennen; er macht sich unsichtbar, unhörbar, unentdeckbar. Dies kann er aber zufolge seines Wesens nur, indem er wieder diese Menschen zu geschlossenen, festen Charakteren macht, die ohne langes Plaudern oder weitläufiges Raisonnement ihrer Eingebung folgen, von ihren Leidenschaften fortgerissen werden und plötzlich zur Handlung schreiten. „Für mich“, sagt der südamerikanische Schiffskapitän in der Vorrede zu dem Drama „Die Familie Carvajal“, „sind alle Tragödienhelden eine Art phlegmatischer Philosophen ohne Leidenschaft, die Rübensaft statt Blut in ihren Adern haben. Wenn einer dieser Herren seinen Nebenbuhler im Duell oder anderswie umbringt — alsbald bringen ihn selbst die Gewissensbisse schier um, so daß er so weich wird wie ein Scheuerlappen. Ich habe 27 Jahre im Dienst gestanden, ich habe 41 Spanier getödtet, und nie hab ich derartiges in mir verspürt . . . . . Personen, Gefühle, Begebenheiten, alles scheint uns falsch, wenn solche Stücke in der Offizierskajüte vorgelesen werden. Es sind lauter fürstliche Persönlichkeiten, die sich vor Liebe toll stellen, dabei wagen sie nicht, die Fingerspitzen ihrer Prinzessinnen zu berühren und halten sich auf Bootshakenlänge von ihnen entfernt.“ — Mérimée schreibt also nicht für Spießbürger, denen die geringste nervöse Erregung Thränen in die Augen lockt, er wendet sich an stärkere Nerven, die kräftigerer Erschütterungen bedürfen, um bewegt zu werden. Darum nicht mehr diese reglementsmäßigen Einleitungen, Vorbereitungen und diese Ahnungen wie in der Schicksalstragödie! Menschen mit Blut in den Adern bedenken sich nicht lange, und Nervenschwache geben nur für die Blutlosen ein interessantes Schauspiel ab. Wenn eine

Frau liebt, was ist dann natürlicher, als daß sie es sagt, alle Rücksichten sprengt und den Abstand zwischen dem ersten Geständnis, dem ersten Kuß und der ersten Umarmung so kurz wie möglich macht? — Wenn ein Mann haßt mit dem echten wilden Hasse eines heißblütigen Mannes, was ist dann natürlicher, als daß er mit einem Stoß oder Schuß seiner Qual und des Gegners Leben ein Ende macht? — Will man nicht eine geschwächte, sondern eine kräftige Menschenrasse schildern, dann wenigstens verhält es sich so. Hieraus folgt bei dem Dichter die Neigung, jedem Gefühl den Charakter einer tiefen, gewaltigen Leidenschaft zu geben; hieraus der Trieb, sich in das Rohe und Gräßliche zu vertiefen und den Tod darzustellen, nicht wie in der Tragödie, sondern den wirklichen Tod in seiner ganzen Unbarmherzigkeit, hart und kalt, den Tod, der jedem Werke, das aus dieser Künstlerwerkstatt hervorgeht, die Krone aufsetzt. Hieraus, mit einem Wort, entsteht das Grausame bei Mérimée.

Er ist mit dem Tode vertraut. Wenn die alten Bezeichnungen ihm gegenüber ausreichten, könnte man ihn einen großen Tragiker nennen; aber Mérimée glaubt nicht an das, was aristotelisch erzogene Doktrinäre die tragische Versöhnung zu nennen pflegen. Er scheint mit Schiller von der Art, wie die übrigen Dichter jene große Katastrophe darstellen, zu sagen: „Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht."

Am meisten reizen ihn kräftige Charakterzüge. Er liebt nicht, wie Balzac, die Kraft selbst als bewegenden Trieb der Leidenschaft: nein, er liebt das ursprünglich Tüchtige im Charakter und das energisch Entscheidende in der Begebenheit. Wie natürlich, fängt er, lange bevor er reif genug ist, um einen kräftigen Charakter wahr zu zeichnen, damit an, der entscheidenden That Poesie zu verleihen. Von allen Begebenheiten ist jedoch der Tod die entscheidendste, und so kommt es, daß er sich in den Tod verliebt, wohlverstanden nicht in den Tod, wie er von Spiritualisten oder Gläubigen auf-

gefaßt wird, sondern in den Tod als einen gewaltsamen, plötzlich treffenden Schlag, der mit großen, blutigen Zügen einen Abschluß zeichnet. Mérimée ist wie Sièyes für „La mort sans phrase“.

Die Vermutung liegt nahe, daß Mérimée als Mensch immerhin eine gewisse Gefühllosigkeit oder ein Hang zur Grausamkeit innewohnte, der seiner litterarischen Hartherzigkeit die Grundlage gab. Daß jedoch in Wirklichkeit die extravaganten Züge dieser Eigentümlichkeit durch die erwähnte polemische Stimmung gegen die poetische Rührseligkeit verursacht worden sind, läßt sich durch direkte Äußerungen Mérimée's fast beweisen. Ich finde in seinem Aufsatz über seinen Jugendfreund Jacquemont folgende Stelle: „Ich habe nie ein in Wahrheit gefühlvolleres Herz gekannt als das Jacquemonts. Er war eine liebevolle, zärtliche Natur, aber er wandte ebensoviel Sorgfalt an, um sein Gemütsleben zu verbergen, wie Andere, um ihre schlechten Neigungen zu verhehlen. In unsrer Jugend waren wir von der falschen Empfindsamkeit Rousseaus und seiner Nachahmer zurückgestoßen worden, und es trat eine übertriebene Reaktion ein, wie das gewöhnlich der Fall ist. Wir wollten stark sein, folglich machten wir uns über die Sentimentalität lustig.“

Es versteht sich jedoch von selbst, daß dieser Haß gegen das Weichliche und Thränenreiche, der so stark gegen die hypersentimentalen Anfänge zeitgenössischer Talente absticht, und diese Vorliebe für das Gewaltsame und Brutale nicht ausschließlich auf Widerspruchslust beruhen. Um die Stärke der Neigung Mérimée's in dieser Richtung zu messen, braucht man nur einen Blick auf seine Entwickelungsgeschichte zu werfen. Bei jedem Anderen müßte man erwarten, eine solche Sympathie von der lichteren und leichteren Laune der Jugendzeit gehemmt und im Alter bei abnehmender Kraftfülle gemildert zu sehen. Aber keines von beiden ist bei Mérimée der Fall. Seine Vorliebe für gewaltsame Entscheidungen ist so alt wie seine Liebe zu Feder und Tinte, und das Abschreckende, das

Grauenhafte, welches in den Werken seiner reiferen Jahre, durch Innigkeit und Geist beseelt, tragisch wirkt, schrumpft in den Produktionen seines Alters von neuem zum widerwärtig Unheimlichen zusammen.

„Clara Gazuls Theater", das erste Buch, das Mérimée, erst 22 Jahre alt, herausgab, zeigt uns auf die interessanteste Weise, wie seine jugendliche Heiterkeit mit jener tief eingewurzelten Vorliebe für das Gewaltsame und Wilde kämpft. Oberflächlich betrachtet, erscheint dieses Buch ziemlich ernst. Es unterscheidet sich jedoch, obwohl es für spanisch ausgegeben wird, von der spanischen Schauspiellitteratur durch viele seiner wesentlichsten Eigenschaften. Weit entfernt, wie die Mantel- und Degenstücke einförmig dieselben Charaktertypen und dieselben aus Eifersucht und empfindlichem Ehrgefühl hervorgegangenen Situationen zu wiederholen; weit entfernt, ihnen in der vorurteilsvollen, moralischen Etikette ähnlich zu sein, haben die sehr verschiedenen kleinen Dramen, aus denen dieses „Theater" besteht, scharf und individuell gezeichnete Charaktere, die, anstatt übermenschliche Selbstbeherrschung und Resignation zu zeigen, sich blindlings von ihrer Leidenschaft fortreißen lassen. Noch weniger Ähnlichkeit haben diese Schauspiele mit der großen Gruppe phantastischer, romantischer Märchendramen mit oder ohne katholische Weihe, in denen Calderons Poesie ihren höchsten Glanz und ihr buntestes Farbenspiel erreicht. Nur mit einzelnen düstern spanischen Dramen wie Calderons „El alcalde de Zalamea", „Las tres justicias in una", „El medico de su honra", „El pintor de su deshonra" oder Moreto's „El valiente justiciero" stimmen einige unter ihnen z. B. „Ines Mendo" im Grundton überein. Durchschnittlich genommen ist das Buch jedoch nur anscheinend ernst. Es ist frei, ausgelassen, kühn, durch das spanische Schauspielerinnenkostüm blickt echt französischer Spott und Leichtsinn durch. Es bringt, wie es in der Vorrede zu „Ein Weib und ein Teufel" heißt, verschiedene Personen auf die Bühne, welche „die

Ammen und Kindermädchen uns gelehrt haben, mit Ehrfurcht zu betrachten." Die Verfasserin hofft, daß „die aufgeklärten Spanier" dies nicht übel aufnehmen werden. „Clara Gazul" ist also ein lustiges Buch; die gute Dame, die es geschrieben hat, trägt keine langen Unterröcke. Aber was für eine sonderbare Lustigkeit gelangt hier zum Ausdruck! Eine Lustigkeit, die sich daran ergötzt, mit Messern zu werfen, eine Ausgelassenheit, zu welcher die Sprünge eines jungen Panthers ein Seitenstück abgeben könnten. Mérimée kann nicht gut schließen, ohne alle seine Hauptpersonen totzuschlagen, und die Dolchstöße folgen fast marionettenartig auf einander. Aber sehr ernstlich ist es nicht gemeint, denn es gefällt ihm, unmittelbar nach der Katastrophe die Illusion zu vernichten, indem er die Spielenden aufleben nnd einen unter ihnen den Zuschauern für ihre Aufmerksamkeit danken läßt, so daß Alles sich in Scherz auflöst.

„Donna Maria.

Helft ihr! Sie hat Gift genommen, sie ist von mir vergiftet. Ich will mich strafen, wie ich es verdient. Der Klosterbrunnen ist nicht fern. (Sie stürzt hinaus.)

Fray Eugenio (zum Publikum).

Nehmt es mir nicht übel, daß ich den Tot dieser zwei liebenswürdigen Damen veranlaßt habe, und seid so gut, die Fehler des Verfassers zu entschuldigen."

So endet das leidenschaftliche Stück „L'Occasion". Die witzigste Kritik, die über diese Stücke und deren Manier geschrieben wurde, ist eine Stelle in Alfred de Mussets „Lettres de Dupuis et Cotonet": „Und dann haben wir Spanien mit seinen Castillianern, die einander die Hälse abschneiden, wie wir ein Glas Wasser trinken, und mit seinen Andalusierinnen, die sich noch schneller auf eine weniger entvölkernde Thätigkeit einlassen, Spanien mit seinen Stieren, Toreadoren, Matadoren" u. s. w.

Das Spanien der jungen romantischen Schule, zu welchem Musset mit seiner Andalusierin aus Barcelona, die man an dem

bleichen Gesicht und dem braunen Hals erkennen kann, selbst einen Beitrag geliefert hat, war in Wirklichkeit nicht nur bei Mérimée so heißblütig und raschlebig. Aber niemand fand so viel Ergötzen daran wie er. Und dieser Jugendmanier Mérimée's entsprechen vollkommen die Stoffe, die er in seinem Alter wählt.

Seine letzte Novelle „Lokis" ist die Geschichte eines jungen litthauischen Grafen, welcher infolge mysteriöser Vererbung zuweilen die Instinkte eines Raubthieres in sich spürt, in der Brautnacht wahnsinnig wird und der ihm neu Vermählten die Kehle durchbeißt. Sein Charakter ist mit feiner Kunst geschildert, die Entwickelung der Tollheit mit ein paar leichten Zügen veranschaulicht. Augenscheinlich hat es Mérimée besonderes Vergnügen gemacht, die Gestalt des jungen Grafen in ihrer ganzen Wildheit zu zeichnen als Gegenstück zu einem unendlich braven und zahmen deutschen Professor (dem Deutschen in den französischen Büchern vor 1870), welcher als Gast im gräflichen Hause verweilt, jeden Abend seiner Verlobten, Fräulein Gertrude Weber, schreibt, und solcherweise dem Leser die schauderhafte Begebenheit mittheilt. Aber der Schlußeindruck dieser Vampyrgeschichte ist der des widerwärtig Entsetzlichen; und die Meisterschaft, womit sie erzählt wird, der Takt, welcher selbst noch beim Bericht von der Brutalität bewahrt ist, die Eleganz, womit das Abscheuliche behandelt wird, erinnert fast an die Glacéhandschuhe des Scharfrichters. Die Erzählung ist nur als Zeugnis der Stärke dieser innersten Neigung bei dem Verfasser psychologisch interessant.

Individuell und originell war diese Manie Mérimée's gewiß; aber doch ist sie offenbar nah verwandt mit der Tendenz jener ganzen Schule, welche Southey als die satanische bezeichnet hatte. Der Einfluß Byrons ist unverkennbar. Man war gegen das Jahr 1830 in Frankreich, wie schon früher in England, der „immanuelischen" Poesie der Reaktionszeit gründlich satt. Das Scepter der Dichtung war aus Lamartine's Hand auf Victor Hugo übergegangen,

dessen „Orientalen" ja die blutigsten Bilder von Krieg und Untergang gaben. Lamartine selbst, der frühere seraphische Dichter par excellence, schlug bald mit seinem Gedicht „La Chute d'un ange" in die satanische Richtung ein. Und in der Schule Victor Hugo's gab es einen jungen Dichter, der fast gleichzeitig mit Mérimée, und ohne im Geringsten von ihm beeinflußt zu sein, haarsträubende Sujets in kleinen, sehr kunstvoll geschriebenen Novellen behandelte — ich meine Petrus Borel, der so arm und unberühmt lebte und starb. Der arme Borel war ein Schwärmer, ein glühender Enthusiast und Moralist, welcher durch das Pathos, welches sich hinter seiner objektiven Darstellung verbirgt, die Entrüstung des Lesers über die von ihm geschilderten Gewaltthaten hervorrufen wollte. Der feine, geschliffene Mérimée stellt sich oft genug nur so blutdürstig, weil es ihm Spaß macht, den Leser und besonders die Leserin zu erschrecken. Aber eine echt romantische Herausforderung der „Philister" liegt doch in beiden Fällen vor.

Nicht ungestraft hat Mérimée sein Talent dem litterarischen Blutdurst dienstbar gemacht. Entging er auch zu Lebzeiten der Nemesis — nach seinem Tode hat sie ihn ereilt. Als Loménie in der französischen Akademie die Lobrede auf ihn hielt, sprach er zum Schluß die Ansicht aus, daß Mérimée, der die Freuden des häuslichen Herdes stets entbehrt habe, glücklicher gewesen sein würde, wenn er als Familienvater „vier bis fünf Kinder zu erziehen" gehabt hätte; und als Mérimée's Freundin, die Gräfin Lise Przedrzerska, seine gewiß nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Briefe an sie als „Lettres à une autre inconnue" in Druck gab, bestimmte sie den Ertrag zu Seelenmessen für das Heil ihres antikirchlichen Freundes.

XXIV.

Mérimée begnügt sich nicht damit, sich als Spanierin zu vermummen. Er sieht als echter Romantiker die Hauptaufgabe der Dichtkunst darin, ohne Schminke oder Firnis den sittlichen Zustand der verschiedenen Völker und Kulturstufen zur Anschauung zu bringen; so trat das, was man damals „Lokalfarbe" nannte, rein und kräftig in seinen Schilderungen hervor. Deswegen macht er sich zum Bewohner der verschiedensten Länder und zum Genossen früherer Zeitalter. Er weiß wie der Maure, Neger, Südamerikaner, Illyrier, Kosak u. s. w. zu fühlen, doch sucht er alles Ferne nicht mit gleicher Vorliebe auf, denn er scheut die Civilisation und die moderne Politur. Wie Théophile Gautier bei seinen Reisen jedes Land zu derjenigen Jahreszeit besuchte, in welcher dessen klimatische Eigentümlichkeiten am schärfsten hervortreten: Afrika im Sommer, Rußland zur Winterzeit — so unternimmt Mérimée geistige Ausflüge nach den Gegenden und zu den Stämmen, wo die kalte Geringschätzung eines Menschenlebens am hervorstechendsten, Leidenschaftlichkeit und Sinnlichkeit am heißesten sind, wo die Charaktere besonders kräftig wild, die primitiven Vorurteile besonders mächtig auftreten. Er beschränkt sich nicht auf die Gegenwart: er vertieft sich in die Greuel der mittelalterlichen Bauernkriege; er beschwört die Zeit Karl IX. herauf und ordnet mit energischer Kunst seine Erzählung um die Bartholomäusnacht als Katastrophe; er ist mit dem Spanien des vierzehnten und dem Rußland des siebzehnten Jahrhunderts, wie mit dem alten Frank-

reich und dem alten Rom vertraut. Als Archäologe und Historiker hat er Inschriften und Denkmäler, Gebäude, Schmuckgegenstände und Waffen studiert, Dokumente und Manuskripte in den verschiedensten, den gewöhnlichen Litteraten verschlossenen Sprachen und Dialekten durchforscht. So erreicht er eine für seine Zeit außerordentliche Treue in seinen Gemälden.

Die Leidenschaft für das ursprünglich Kräftige in seiner nackten Wahrheit war es, welche ihn zur Geschichte führte und den historischen Sinn in ihm weckte. Auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten wählte er überall die gewaltthätigsten und verwegensten Charaktere zu seinen Helden: Sulla, Catilina, Don Pedro den Grausamen von Castilien, den ersten falschen Demetrius u. s. w. Seine peinliche Gewissenhaftigkeit als Gelehrter und seine Behutsamkeit, nicht etwa der Einbildungskraft eine Mitwirkung bei der Wissenschaft zu gestatten, lassen seine historischen Werke tot erscheinen. (Die besten unter ihnen sind noch „Don Pèdro I.“ und „Episode de l'histoire de la Russie“.) Wirkliches Leben bekommt die Geschichte unter seinen Händen nur in dichterischer Gestaltung. Nachdem Vitet mit seinen meisterhaften „Scènes historiques“ gezeigt, wie man in freien dramatischen Scenen die Geschichte wahrheitsgetreu darstellen kann, gab Mérimée in „La Jacquerie“ Frankreich das Bild eines viel früheren und wilderen Zeitalters als jenes war, welches sein Vorgänger und Lehrmeister verwertet hatte. Den Geist des Werkes bezeichnet er vorzüglich durch das Motto aus Molière (Mascarille): „Ich stehe gegenwärtig im Begriff, die ganze römische Geschichte in Madrigale zu übertragen.“ Bewundernswert hat Mérimée es verstanden, sich in die Gebräuche und Thorheiten, Anschauungen und Vorurteile einzuleben, welche in jener fernen Zeit die Gedanken der Menschen beschränkten. Ich hebe beispielsweise einen Charakter hervor: Isabella, die Tochter des Barons von Apremont, ist der Typus einer edeln, liebenswürdigen jungen Dame der Feudalzeit. Sie ist

herzensrein und sittenstreng; sie fühlt Barmherzigkeit gegenüber den Leidenden und Überwundenen. Sie ist gütig gegen den kühnen treuen Knappen, der für sie durch Feuer und Wasser geht, und bittet ihren Vater, ihr diesen Leibeigenen zu schenken. Zum Dank dafür, daß er ihr das Leben gerettet, macht sie ihn zu ihrem Stallmeister; sie stickt ihm sogar einen Beutel. Aber er wagt sie zu lieben — da ist Alles aus. Sie überhäuft ihn mit Verachtung und Hohn, jagt ihn entrüstet fort, betrachtet sich als fast entehrt, daß er, der unfrei Geborene, es gewagt, die Augen zu ihr zu erheben. Man denke sich nun als Gegensatz, wie ein gewöhnlicher moderner Romanschriftsteller uns eine solche edle Jungfrau aus dem Mittelalter schildern würde: wie vorurteilsfrei sie auf die Befangenheit ihres Zeitalters herabsehen und das adelige Herz hinter dem schlichten Waffenrock zu schätzen wüßte — und man wird den Abstand zwischen einer spiritualistisch abstrakten und einer unerschrocken historischen Darstellung einer barbarischen Epoche fühlen. Einen Fehler hat indes das Werk: der Dichter häuft so viele grausame und scheußliche Handlungen auf einander, daß die durchgehende Wildheit seiner Charaktere die sozialen und individuellen Unterschiede übertönt.

Ganz anders heben sich in seiner „Chronique du règne de Charles IX“ alle Gestalten vom Hintergrund ab. In diesem, den Walter Scottschen Mustern nachgebildeten, sie stilistisch aber weit übertreffenden, Roman ist jeder Charakter eigentümlich, ohne modern zu sein (nur die Figur des George Mergy hat einen etwas modernen Anstrich); ja, der Dichter hat hier seine Aufmerksamkeit so sehr auf alle Einzelheiten gerichtet, daß jedes Kapitel durch seine plastische Komposition ein kleines Ganzes bildet, und das Totalbild nur als Mosaik der ausgeprägten Charaktere und Situationen hervortritt. In der letzten seiner geschichtlichen Dichtungen „Les Débuts d'un Aventurier“ fesseln ihn die primitive Gewandtheit, die eckige, frische Kosakeneigentümlichkeit seines falschen Demetrius, nicht aber die

geistigen, aus dem Betrug hervorgehenden Kollisionen, welche Schiller augenblicklich entdeckte. Das Stück Mérimée's endigt ungefähr da, wo dasjenige Schillers beginnt; die Sitten einer bestimmten Menschengruppe zu einer bestimmten Zeit interessieren ersteren mehr als das abstrakt und gemeinsam Menschliche. Hier wie überall in seiner historischen Poesie begegnen wir darum nicht der Intelligenz- oder der Gefühlsseite, sondern der Willensseite des Lebens.

Läßt Mérimée die Handlung in der neueren Zeit spielen, so schildert er Zigeuner- und Räuberleben wie in „Carmen", Blutrache wie in „Colomba", oder eine geheimnisvolle Ermordung während der Brautnacht wie in „La Venus d'Ille" und „Lokis"; greift die Handlung in die moderne Gesellschaft hinein, dann stellt er entweder Eigentümlichkeiten derjenigen Klassen dar, die auf gespanntem Fuß mit der Gesellschaft leben, wie die kühne Sprache und lockern Grundsätze junger Tänzerinnen und Schauspielerinnen, die erotischen Anfechtungen katholischer Priester, oder er begnügt sich mit dem, was das Leben der privilegierten Stände an schärferem Gepräge übrig läßt: ein zärtliches Liebesverhältnis, dem ein Duell für immer ein Ende macht, ein Ehebruch, der zum Selbstmord führt, irgend ein tüchtiger Skandal, den unter der Nase einer schlaffen, heuchlerischen Gesellschaft abzubrennen, ihm ein wahres Vergnügen bereitet. Seine Muse fühlt sich überall heimisch, wo sie dem kalten Schicksal, dem starken Zufall oder heftigen Leidenschaften begegnet, welche bald die gesellschaftlichen Verhältnisse siegreich durchbrechen, bald von denselben als verbrecherisch gebrandmarkt werden. Deswegen war ihm auch die neuere russische Litteratur so sympathisch: in den von ihm übersetzten Dichtungen Puschkins („Pique Dame" und „Die Zigeuner") werden mit seinen eigenen verwandte Sujets behandelt.

Es finden sich bei Mérimée zwei Eigenschaften, welche ihn abgeneigt machen, die scharfen Katastrophen des Menschenlebens

tragisch aufzufassen: eine gewisse Furcht, daß jene Schärfe, die er liebt, durch ein versöhnendes Element ihren Stachel verlöre, und sein Unglaube an ein größeres, zusammenhängendes Ganzes, das den einzelnen Fall in sich begreift. Wenn er dennoch zuweilen wahrhaft tragisch wirkt, so geschieht es gegen seine Absicht, durch das reifere, tiefere Studium der Charaktere und das mit der zunehmenden Lebenserfahrung steigende Interesse für die Fälle, in welchen Charakter und Schicksal in notwendigem Zusammenhang stehen. Wenn in seinem Roman „Chronique du règne de Charles IX" der Bruder von der Hand des Bruders fällt, sammelt der die Symbole mit seinem Spott verfolgende Dichter gleichsam gegen seinen Willen das ganze Entsetzen und den ganzen Wahn des Religions- und Bürgerkrieges in ein großes tragisches Symbol. Wenn in seiner Novelle „La Partie de trictrac" der unglückliche Offizier, welcher ein einziges Mal in seinem Leben falsch gespielt hat, durch das Bewußtsein seiner Schande so zu Grunde gerichtet wird, daß er im Tode die einzige Erlösung sieht, dann gestaltet sich die Erzählung unwillkürlich zu einer Tragödie des Ehrgefühls.

Mérimée versucht in einem andern kleinen Meisterwerk „La double Méprise" das Gewebe von Zufälligkeiten, von einander kreuzenden und einander mißverstehenden Instinkten zu schildern, die das Leben sinnlos und selbst das Traurigste ebenso vernunftwidrig wie betrübend und häßlich machen; aber indem er die innere Geschichte der peinlichen Begebenheit erzählt und uns verstehen lehrt, daß das Vernunftwidrige geschehen mußte, hört es auf absurd zu sein. Der Inhalt der Erzählung ist mit kurzen Worten der, daß eine junge Frau, Julie de Chaverny, die sich in ihrer Ehe unzufrieden fühlt und diese Unzufriedenheit als ein Unglück zu empfinden beginnt, durch eine Kette zarter, überraschender, aber wie eiserne Ringe zusammenhängender Seelenzustände dahin gelangt, einem Manne, den sie in Wirklichkeit gar nicht liebt, sich hinzugeben, und vor Verzweiflung darüber stirbt. Die Kunst Mérimée's besteht hier in der Sicher

heit, mit welcher er den Leser durch das Labyrinth aller jener Gemütsbewegungen zu einem ebenso notwendigen wie der Vernunft widersprechenden Resultate führt. Unübertrefflich ist namentlich das Gespräch, in welchem Darcy, der, in der Gesellschaft ausgefragt, mit Bescheidenheit und Humor seine Thaten erzählt, gerade dadurch Julie zur Schwärmerei entflammt, sowie jene Unterhaltung im Wagen, während welcher Julie mit jeder Erwiderung, mit jedem Wort, mehr noch durch ihren Widerstand als durch ihre Geständnisse, ihrem Untergang immer näher rückt. Ich hebe folgenden klassischen Satz hervor, welcher all dem Vorausgegangenen sich anreiht: „Die arme Frau war in diesem Augenblick überzeugt, daß sie Darcy immer geliebt, ja, daß sie in all den sechs Jahren, während deren sein Anblick ihr nicht vergönnt gewesen, ihn mit derselben Glut, die sie jetzt erfüllte, geliebt habe." Mérimée wußte genau, welche Allmacht im menschlichen Leben, welche gewaltige und tragische Triebkraft die unvermeidliche Illusion ist. Aus ihr läßt sich ja nicht nur die Hälfte alles menschlichen Glückes, sondern auch eine beträchtliche Summe alles menschlichen Elends erklären.

Noch näher kommt Mérimée dem eigentlich Tragischen, wo das Verhängnisvolle in den Charakter eindringt und sich mit ihm vermischt wie Gift mit dem Blute. So in der Novelle „Carmen". Von dem Tage an, da José das Zigeunermädchen Carmen zum erstenmal sieht, tritt sein Leben aus der seitherigen Spur; mit strenger Notwendigkeit wird er, so gut und brav von Gemüt er auch ursprünglich ist, um ihretwillen zum Räuber und Mörder. Ja, Mérimée, der als junger Romantiker sich so weit wie möglich von den antikisierenden Tragikern entfernen wollte, kam in „Colomba" mit seiner modernen corsicanischen Heldin der griechischen Tragödie näher als irgend einer von den ehrenwerten Dichtern, die „Agamemnon's nie aussterbende Familie" verherrlichten. Nicht mit Unrecht hat man Colomba mit Elektra verglichen. Wie diese geht sie im Gedanken an den ungerächten Tod ihres Vaters völlig auf,

wie Elektra entflammt sie den Bruder zur Blutrache; ja, sie ist sogar eine noch menschlichere und einfachere Tragödienheldin als jene des Sophokles, denn sie bewegt sich in dem Panzer ihrer furchtbaren Vorurteile liebenswürdig und naiv. Sie ist zugleich blutdürstig und kindlich, hartherzig und mädchenhaft; eine herbe Grazie ist der Grundzug ihres Wesens. Wer ist heutzutage so blind, daß er nicht sieht, wie viel näher diese naturwüchsige Tochter eines kleinen südlichen Inselvolkes den altgriechischen Frauengestalten steht, als alle jene auf hohem Kothurn einherschreitenden Theaterprinzessinnen, die sich auf der französischen Bühne Elektra, Antigone oder Iphigenie genannt hatten. Sie steht jedoch vielleicht in noch engerer Verwandtschaft mit den heidnischen Töchtern einer entlegenen nordischen Insel, mit den Frauengestalten der isländischen Sage, welche mit so leidenschaftlicher Hartnäckigkeit über dem Familienhaß brüten und regelmäßig die sich sträubenden Männer in die Blutrache hineintreiben. In dieser „Colomba", der berühmtesten Schöpfung Mérimée's, feiert die romantische „Lokalfarbe" ihren entschiedensten Triumph. Die Erzählung hat das unverfälschte Aroma der Geburtsinsel Bonapartes und ist vom Hauch corsicanischen Geistes voll durchweht. Als ein Beweis für die Treue der Sittenschilderung nicht weniger als für den Erfolg des Buches verdient es angeführt zu werden, daß, als Mérimée wegen der Libri-Affaire im Gerichtssaal seines Urteils wartete, ein Corsicaner, der der Verhandlung beiwohnte, seines Zeichens vormaliger Bandit, sich ihm näherte und ihm für den Fall seiner Verurteilung Vendetta in Beziehung auf den Präsidenten des Gerichtshofes anbot. Es läßt sich kaum eine glänzendere Probe für die Echtheit der Farbe, die Mérimée aufgetragen, denken. Dieser müßte jedoch nicht er selbst gewesen sein, wenn er nicht (gerade zu der Zeit als er „Colomba" veröffentlichte) seinen Ruf als Theorienfeind dadurch gerettet hätte, daß er sich nach Kräften über jene famose Lokalfarbe lustig machte. In der 1840 geschriebenen Vor-

rede zur zweiten Ausgabe von „La Guzla“, der von ihm fingierten Sammlung illyrischer Volkslieder, erzählt er, daß er „im Jahre des Heils 1827“ Romantiker gewesen sei, für „Lokalfarbe“ geschwärmt und der Ansicht gehuldigt habe, daß außerhalb der „Lokalfarbe“ kein Heil sei. Unter „Lokalfarbe“ habe er gleich seinen damaligen Genossen das verstanden, was man im siebzehnten Jahrhundert „die Sitten“ nannte. Sie seien sehr stolz auf ihre Parole gewesen und hätten sich eingebildet, das Wort und die Sache erfunden zu haben. Die Begeisterung für die „Lokalfarbe“ habe ihm u. a. den lebhaften Wunsch eingegeben, Illyrien zu besuchen. Da er wegen Mangel an Reisegeld den Plan habe aufgeben müssen, so sei er darauf verfallen, diese Reise im voraus zu beschreiben, um hinterher das Honorar auf deren wirkliche Ausführung zu verwenden. Nachdem auch dieser kühne Plan zu nichte geworden, habe er mit Hülfe eines Reisewerkes und der Kenntnis „von fünf bis sechs slavischen Worten“ seine „aus dem Illyrischen übersetzte“ Balladensammlung fabriziert. Alle Welt habe die Mystifikation gläubig hingenommen.[1] Ein deutscher Doktor namens Gerhard habe sogar seine „Guzla“ mit zwei andern Bänden slavischer Poesien ins Deutsche übersetzt, und zwar im Versmaß der Originalgedichte, das er durch seine (Mérimée's) Prosa entdeckt. Nachdem er solcherweise die Erfahrung gemacht, mit welch großer Leichtigkeit „Lokalfarbe“ herzustellen sei, habe er Racine und den Klassikern ihren Mangel an dieser Substanz vergeben.

Man fühlt durch den Scherz und den Witz recht wohl den

[1] Nur der greise Goethe deklarierte öffentlich Mérimée als Verfasser der illyrischen Poesien. Mérimée spricht sich aber in einem Brief nicht mit Unrecht ein wenig bitter über die Motivierung aus, welche der große Dichter seiner Enthüllung des Pseudonym Hyacinth Maglanovich gegeben: „Wir wurden aufmerksam, daß in dem Worte Guzla der Name Gazul verborgen liegt u. s. w.“ Mérimée, der wie alle die jungen französischen Romantiker um Goethe's Beifall warb, hatte ihm nämlich mit dem Buch einen Brief überschickt, worin er ihm seine Autorschaft anvertraut.

Ärger des vornehmen Dichters, einst, wenn auch nur in litterarischen Fragen und nur als Jüngling, einer Fahne gefolgt zu sein, einer Partei angehört zu haben. Reine Wahrheit sagt dieses lustige Vorwort nicht; denn wenn auch Mérimée's illyrische Prosa-Balladen weiter keine glänzenden Vorzüge haben, so sind sie doch Erzeugnisse eines feinen, sorgfältigen Studiums und genau in dem Stil slavischer Volkslieder gehalten. Ohne etwas klein zu thun kann Mérimée schlechterdings nicht von sich sprechen. Seine Vorreden sind, wenn er ausnahmsweise einmal sich herabläßt, durch ein Vorwort sich in direkte Beziehung mit dem Publikum zu setzen, von einer nachlässigen, gleichgültigen Bescheidenheit, die noch sicherer als das ausgesprochenste Selbstgefühl den, welcher sich derselben als Form bedient, vor jedem Kontakt mit der Menge bewahrt.

XXV.

Die Form von Mérimée's Wesen ist strenge oder spöttische Zurückhaltung. Sie offenbart sich schon in seiner offiziellen Schriftstellerthätigkeit, in den knappen, in Fachausdrücken sich bewegenden Beschreibungen der Denkmäler Südfrankreichs („Notes sur le Midi de la France" u. s. w.). Kein Wort über sich selbst, niemals ein Ausbruch der eigenen Empfindung! Nicht ein einziger Reiseeindruck, nicht die geringste für den Laien berechnete Wendung. Welch' ein Spaß, so gründlich alle diejenigen zu foppen, die gehofft hatten, in dem Inspektor der historischen Denkmäler den Dilettanten und Novellisten zu ertappen!

Seine Zurückhaltung tritt ferner in der charakteristischen Neigung zum Mystifizieren hervor, die sich bei dem Dichter des spanischen Theaters und der illyrischen Balladen findet. Dieser Zug erinnert an Beyle, hat aber einen etwas anderen Charakter. Seine Pseudonymität währte nie lange, war aber, so lange er sie behauptete, streng durchgeführt. Es ergötzte ihn im höchsten Grade, die Lesewelt in den April zu schicken, und selbst außerhalb des Spiels zu bleiben. Er versäumt kein Mittel um die Existenz seiner Pseudonyme glaubwürdig erscheinen zu lassen: nicht nur ihre Biographie, sondern sogar ihr Porträt wird ihren Werken beigegeben, und um den Spaß vollständig zu machen, ließ er für das Theater Clara Gazuls sich selbst als Spanierin im ausgeschnittenen Kleid und mit der Mantilla über den Kopf abzeichnen und in Kupfer stechen.

Wer durch Schweigen täuscht, muß doch endlich sprechen, und wer sich darin gefällt, die Welt zu mystifizieren, muß sich, wenn das Geheimnis verraten wird, preisgeben. Es giebt aber einen besseren Panzer als Schweigen und Pseudonymität — und ein solcher Panzer ist für Mérimée, wie für Beyle, die Ironie gewesen.

Er hatte von Anfang an eine satirische Ader. Seine leidenschaftliche Vorliebe für die unverfälschte Energie des Charakters ergab von selbst die spöttische Haltung den Phrasenhelden gegenüber. Ein Schauspiel wie „Les Mécontents“ enthält z. B. die höhnischste Satire, die wohl jemals über Revolutionäre in Schlafrock und Pantoffeln geschrieben worden ist: legitimistische Landedelleute, Mumien und Dummköpfe, welche nur die Leidenschaft haben, sich selbst reden zu hören, stiften eine Boudoir-Verschwörung gegen das erste Kaiserreich, geben einander geheime Signale, entwerfen Pläne und streiten sich um den Vorsitz bei ihren Versammlungen; der Anblick eines Gendarmen aber jagt sie ins Bockshorn. Das aus einer weit späteren Zeit stammende Schauspiel „Les deux Héritages ou Don Quichotte,“ welches wahrscheinlich Emile Augier zum Vorbild für einige seiner Dramen gedient, enthält eine analoge Satire über die gesellschaftliche und kirchliche Heuchelei, den politischen Humbug, die Unritterlichkeit und Berechnung einer entnervten Jugend, im Vergleich mit welcher Mérimée geneigt sein konnte, sich als einen Schwärmer und Idealisten zu betrachten.

In diesen dramatischen Werken, die schon als Lesedramen eine gewisse Unvollkommenheit in der äußeren Form zeigen, kommt die Mérimée eigenste Art der Ironie nicht zum Vorschein. Er ist hier geneigt, die Farben etwas zu grell aufzutragen; seine Stärke beruht hauptsächlich in seiner Eigenschaft als Novellist. Weit feiner als in den Dramen ist die Ironie in der liebenswürdigen Miniaturnovelle „L'abbé Aubain“, welche zugleich von der bemerkenswerten Vielseitigkeit Mérimée's zeugt. Er nähert sich hier beinahe der Art

und Weise Edmond Abouts, den er jedoch an Eleganz weit übertrifft. „L'abbé Aubain“ ist eine kleine Sammlung von Briefen, teils von einer Dame geschrieben, die sich von einem jungen Abbé geliebt glaubt, teils von dem Abbé selbst, der gegen einen Kollegen über die Liebe, welche die Dame für ihn hegt, in gezwungener Weise scherzt. Wir lernen zwei schwache, aber fein konstruierte Wesen kennen, die einander, sich selbst und ihre Umgebung belügen, und über deren naschhafter, aber gemächlicher Neigung und erheuchelter Selbstbeherrschung die stumme Satire des Dichters schwebt.

In einer Novelle dieser Art ist der Erzähler unbeteiligt; man kann also hier so wenig wie bei den Schauspielen beobachten, wie der Autor sich zurückzieht. Am deutlichsten aber tritt die Mérimée absolut eigentümliche Form der Ironie da hervor, wo er den Erzähler zwar durchblicken läßt, trotzdem aber sich außerhalb der von ihm geschilderten Gemütsbewegung stellt. Seine charakteristische Vortragsmethode besteht darin, durch feine Ironie, die sich in kleinen Zügen verrät, die Wirkung des Erzählten zu verstärken, und zwar entweder dadurch, daß er die rührenden Stellen mit halbem Lächeln für sich selbst reden läßt, oder dadurch, daß er das Schmerzliche, Empörende, Leidenschaftliche in die Interesselosigkeit und Kälte der Umgebung einrahmt. Ich werde einige Beispiele anführen.

Mérimée hat in dem kleinen Meisterwerk „Le Vase étrusque,“ der einzigen seiner Novellen, worin er einen Stoff aus der modernen Zeit mit Sympathie behandelt, die Geschichte eines jungen Paares erzählt, das sich heimlich liebt. Von einem nächtlichen Stelldichein heimgekehrt, hält der junge Mann folgenden Monolog:

„Wie glücklich bin ich! sagte er sich jeden Augenblick. Endlich bin ich dem Herzen begegnet, welches das meinige versteht!... Ja, ich habe mein Ideal gefunden, ich besitze zugleich einen Freund und eine Geliebte .... Welch' ein Charakter! ... welche leidenschaftliche Seele! Nein, sie hat nie einen anderen geliebt als mich! ... Und da die Eitelkeit sich auf dieser Erde in Alles mischt,

rief er aus: Sie ist die schönste Frau in ganz Paris! und seine Eitelkeit malte sich ihre ganze Anmut aus."

So geht die Schilderung noch eine Zeitlang fort; dann unterbricht sich Mérimée mit der eingeschalteten Bemerkung: „Ein glücklicher Liebender ist fast so langweilig wie ein unglücklicher." Als endlich das Verhältnis zwischen den Beiden seine vollste, schönste Blüte erreicht hat, als Saint-Clairs flüchtige aber so verhängnisvolle Eifersucht auf die Vorzeit der Geliebten sich in ein Mißverständnis, ein Nichts aufgelöst hat und wir Zeugen einer Liebesszene gewesen sind, welche der zartfühlendste, einschmeichelndste Dichter nicht feiner hätte malen können, einer Szene, in welcher die Thränen der Reue sich mit Lächeln und Küssen mischen — auf welche Weise sagt er uns alsdann sechs Zeilen weiter unten, daß Alles im selben Nu vorbei und Saint-Clair am Morgen darauf im Duell gefallen ist? Wir erfahren es so, wie man derartiges im Leben zu erfahren pflegt.

„Nun," sagte Roquantin zu Oberst Beaujeu, den er abends bei Tortoni traf, „ist die Neuigkeit wahr?"

„Allzu wahr, lieber Freund," antwortete der Oberst mit düstrer Miene.

„Erzählen Sie mir, wie es zuging."

„O, ganz einfach. Saint-Clair fing damit an, zu erklären, daß er Unrecht habe, sich jedoch Thémines' Kugel aussetzen würde, eh er sich zu einer Abbitte verstünde. Ich konnte dem nur beistimmen. Thémines wollte, daß das Los entscheide, wer den ersten Schuß haben solle; Saint-Clair forderte, daß Thémines es sei. Thémines schoß; ich sah Saint-Clair sich einmal um sich selbst drehen, dann fiel er tot um. Ich habe oft dies sonderbare Umdrehen, das dem Tode vorhergeht, bei Soldaten gesehen, die von einer Kugel getroffen wurden."

„Das ist jedenfalls sonderbar," sagte Roquantin. „Und was that Thémines?"

„Er that, was sich bei solchen Gelegenheiten ziemt. Er warf

mit bedauernder Miene seine Pistole weg; mit solcher Heftigkeit schleuderte er sie zu Boden, daß der Hahn zerbrach. Es ist eine englische Pistole von Manton. Ich glaube nicht, daß er in ganz Paris einen Büchsenmacher findet, der ihm seine Pistole wieder so gut zurecht machen kann."

Indem Mérimée uns das Mitgefühl wohlwollender Bekannten schildert, nicht wie sentimentale Schriftsteller pflegen, sondern wie es wirklich ist, tritt das zärtliche Verhältnis der Liebenden um so leidenschaftlicher aus dem harten Rahmen, in welchen es eingefügt, hervor. Er weiß, daß der heiße Champagner dadurch gewinnt, in Eis vorgerichtet zu werden.

Noch ein paar Beispiele von der Fähigkeit des Dichters, über der Gemütsbewegung zu stehen, die er in Szene setzt und bei dem Leser hervorruft. Man lese in „Die Erstürmung der Schanze" die Stelle, wo der Hauptangriff erzählt wird: „Wir kamen schnell bis zum Fuß der Schanze; die Palissaden waren zerbrochen und die Erde von unseren Kugeln zerwühlt. Die Soldaten warfen sich in die Breschen mit dem Ruf: „Es lebe der Kaiser!" und der Ruf war stärker als man es von Leuten, die schon so lange geschrieen hatten, erwarten sollte." Der Erzähler ist hier nicht der Dichter selbst; er läßt einen Offizier seine ersten kriegerischen Erlebnisse mitteilen, aber dieser ist nichtsdestoweniger von seiner Art, denn er teilt nicht die Begeisterung der stürmenden Soldaten. Weit entfernt, ihren Enthusiasmus für Napoleon als den Mut anfeuernd oder als patriotisch zu preisen, kritisiert er kaltblütig die Kraft ihrer Lungen.

Man darf sich nicht allzusehr wundern, wenn dieser Stil, dieser Ton, der die Objektivität des Dargestellten so überraschend sichert, immer wieder als Symptom der Herzenskälte aufgefaßt wird. Er ist es aber in Wirklichkeit so wenig, wie die Wahl der schaurigen Stoffe ein Symptom von Mérimée's Grausamkeit ist.

Wie oft ist jene Ironie des Vortrags im Gegenteil nur der durchsichtige Schleier der Sympathie und Entrüstung! Man studiere diese Ironie in der kleinen Novelle „Tamango", wo schon die Wahl des Stoffes dem oberflächlichen Leser als Beweis für einen Hang zum Empörenden dienen könnte; denn was erregt mehr Abscheu als der Sklavenhandel und die Sklavenquälerei oder als Schiffbruch, Hungersnot und Totschlag? Und alles dieses nun gar mit einem ironischen Lächeln vorgetragen! Aber man fühlt, was diese Ironie bedeutet, wenn man einen Satz wie den folgenden liest:

„Der Kapitän gab dem halbbetrunkenen Negerkönig den Handschlag, und sogleich wurden die Sklaven den französischen Matrosen übergeben, die sich beeilten, die langen Holzgabeln, in welchen die Neger jene geführt hatten, von den Hälsen zu entfernen und eiserne Halsringe und Armschellen anstatt derselben anzulegen, eine Veränderung, welche die Überlegenheit der europäischen Civilisation beweist."

Man fühlt es noch stärker, wenn man zu der Stelle kommt, wo der Kapitän durch wuchtige Schläge mit dem Tauende das schöne Negermädchen fügsam zu machen sucht:

„Mit diesen Worten ging der Kapitän in die Kajüte hinunter, ließ Ayché kommen und versuchte sie zu trösten; aber weder Liebkosungen noch Schläge (denn man verliert zuletzt die Geduld) vermochten die schöne Negerin seinen Wünschen willfährig zu machen."

Man muß stumpf sein, um nicht zu fühlen, wie gerade hier die ruhige Kälte, welche sich damit begnügt, die Thatsache zu konstatieren, daß die Menschen so sind und es im Leben so zugeht, den stechenden Eindruck der Gewaltthat vermehrt. Man legt das Buch nicht ohne Rührung aus der Hand. Was zuerst kalt erschien, darin erblickt man alsdann nur den erstarrten Ausbruch von dem inneren Feuer der Künstlerseele; man begreift, daß Gemütsbewegung hinter der schüchternen und doch so energischen Form

dieser Arbeiten steckt, und daß eben die innere Erregung sie so medaillenscharf geprägt hat.

In keiner von Mérimée's Novellen dürfte die ironische Anlage der Erzählung und das tiefe Gefühl, welches sich aus den Windeln aller Vorurteile befreit hat, vollendeter zusammenschmelzen als in „Arsène Guillot". Die Tugendetikette der vornehmen christlichen Dame bildet hier den Gegensatz zu der Unkenntnis, in welcher das arme, schon von der Mutter verkaufte Mädchen sich befindet, das von dem ganzen moralischen und christlichen Gesellschaftsbrauch nichts weiß. In einem Augenblick der Verzweiflung springt es aus dem Fenster, bricht ein Bein und mehrere Rippen, und die Novelle spielt sich an seinem Krankenlager ab. Im Laufe der Erzählung sorgt wie gewöhnlich die Ironie dafür, daß Mitleid und Rührung das künstlerische Maß nicht überschreiten; gegen den Schluß, wo Arsène's Tod geschildert wird, ist es jedoch dem Herzen verstattet, zu reden; und die einfache Sprache desselben verleiht der sterbenden Grisette einen Zauber, wie er schöner nicht Alfred de Mussets Benerette im Tode verklärt. Aber zu allerletzt tritt die künstlerische Ironie durch eine einzige Zeile wieder in ihre Rechte ein. Denn die Zeile: „Die arme Arsène, sie bittet für uns", von einer weiblichen Hand fein mit Bleistift auf Arsène's Grabstein geschrieben, belehrt uns in ihrer Kürze, daß die strenge Dame derselben Versuchung erlag wie das ungebildete Kind, und daß, als Arsène heldenmütig starb, ihre Beschützerin deren Geliebten erbte. Und doch ist das Wort Ironie hier fast zu grob; es fehlt mir ein Ausdruck, um diese Nuancen zu bezeichnen. Jene schwach-ironische Bleistiftzeile enthält in ihren sieben Worten eine Mérimée'sche, das heißt lakonische Toleranzpredigt.

Eine von d' Haussonville mitgeteilte Äußerung Mérimée's an Emile Augier über seine kleine, 1869 für die Kaiserin geschriebene Novelle „La Chambre bleue" giebt darüber Aufschluß, wie diese anfangs aus seinem Naturell unbewußt hervorgegangene Erzählungs-

methode zuletzt bewußte Manier wurde. Er sagte: „Die Geschichte hat einen großen Fehler, der darin besteht, daß ich anfangs einen tragischen Schluß geplant hatte und also natürlicherweise im scherzenden Ton zu erzählen begann. Dann änderte ich meine Idee und schloß mit einer scherzhaften Lösung. Ich hätte nun von vorn anfangen und die Geschichte im tragischen Ton erzählen müssen, aber das langweilte mich, und ich ließ sie, wie sie war." — Die Form, welche ursprünglich die stilistische Ausdrucksweise einer sehr sensiblen und sehr stolzen Seele war, artete gegen das Ende von Mérimée's Leben zu einer raffinierten, übertriebenen Anwendung der Kontrastwirkung als künstlerischem Mittel aus.

XXVI.

In einem Briefe vom 22. November 1821 schrieb der Maler Mérimée: „Ich habe einen erwachsenen Sohn von achtzehn Jahren, aus dem ich einen Advokaten machen möchte. Er hat solche Anlagen für die Malerkunst, daß er, ohne jemals etwas kopiert zu haben, Skizzen macht wie ein junger Schüler." — Wie so viele der hervorragendsten französischen Romantiker gab Prosper Mérimée die Beschäftigung mit der bildenden Kunst nie auf; er malte Aquarelle, war aber vor allem ein unermüdlicher und begabter Zeichner. Sein Talent zum Zeichnen scheint mit seiner sprachlich stilistischen Fähigkeit eng verwandt.

In der Generation von 1830 scheinen Prosper Mérimée und Théophile Gautier in stilistischer Hinsicht einander zu ergänzen. Der Umriß, die strenge Linie ist die Stärke Mérimée's, eine glühende Farbe dagegen der Vorzug Gautiers, von welch' letzterem man glauben möchte, daß er nicht mit der Feder, sondern mit dem Pinsel schreibe. Gautier liebt vor allem Draperie und Beleuchtung; sein üppiger Stil ist venetianisch; es ist lauter Brokat und Samt, was er vor uns ausbreitet, mit Flittern und Schmelzperlen übersät. Mérimée's einfache, jedoch im höchsten Grade elegante Darstellungsweise ist farblos und düster, aber was er sagt, ist wie mit dem Grabstichel herausgearbeitet. Sein Stil hat eine Eigenschaft, welche von der glänzendsten Sprachbehandlung nicht übertroffen werden kann — er ist durchsichtig: seine Gestalten und Charaktere erscheinen in ihrer frappierenden Wildheit greifbar

lebendig. Alle Umrisse zeigen sich uns in trotziger Schärfe, wie diejenigen eines Gemäldes oder einer Radierung von Jacques Callot, an dessen Manier die Mérimée's erinnert. Eine junge männliche Figur Callots, die, den aufgekrämpten Federhut keck auf's Ohr gedrückt, im enganschließenden Waffenrock, den langen Degen an der Seite, mit weiten Stiefeln, die sich schmuck um die kräftigen Waden falten, in stolzer, herausfordernder Haltung der Zeuge irgend einer Gewaltthat ist, würde z. B. eine ausgezeichnete Illustration zu „Chronique du règne de Charles IX" abgeben.

Von der Zurückhaltung und Diskretion Mérimée's giebt endlich und letztlich Zeugnis die klassisch elegante Strenge seines Stils. Seine Form ist licht und glatt wie blank polierter Stahl: kein Zierrat, keine Blume, niemals irgend welches Ornament; aber jede Gestalt wie aus Metall getrieben, durchgeformt und wahr, ebenso kostümgetreu wie lebendig. Keiner unter den zeitgenössischen französischen Dichtern hat in sprachlicher Hinsicht solchen aristokratischen Konservatismus gezeigt wie Mérimée, nicht einmal Charles Nodier. Er hat die Sprache genommen, wie sie ihm von Haus aus gegeben war, er ließ jedem Satz, den er schrieb, sein Gepräge, ohne je ein absonderliches Wort zu Hülfe zu nehmen oder gewöhnliche Worte in ungewöhnlicher Weise anzuwenden. Er scheute vor allem die allgemeinen Ausdrücke und die abstrakten Worte, welche über den Gedanken einen Schleier breiten, hinter dem er sich größer und bedeutender ausnehmen soll. Was ihn insbesondere auszeichnet, ist die Sicherheit des Ausdrucks, die Gabe, mit dem ungeschmückten Wort, dessen Gepräge durch den Gebrauch abgenutzt erschien, genau die Vorstellung hervorzurufen, die er im Auge hat. Hugo schrieb anschaulich, pathetisch; Gautier und diejenigen, welche sich ihm anschlossen, einen sinnlichen bilderstrotzenden Stil; beide suchten durch Wort-Architektur zu wirken. Bei den Meistern war dies Streben berechtigt. Die Versuche ihrer Nachahmer und Schüler erinnern aber nur zu oft an jene prachtvollen Aquädukte aus der Römerzeit, die,

weil man nicht wußte, daß das Wasser aus eigner Kraft aus dem Thal emporsteigen könne, mit ungeheuern Kosten von einem Höhepunkt zum andern ausgespannt wurden. Wir bewundern diese Denkmäler; aber unsere Bewunderung würde zehnmal größer sein, wenn wir anstatt ihrer einfache Röhren, die sich an die Erde hielten, gefunden hätten. Der künstliche, schwungvolle Ausdruck ist wie der Aquädukt; das einfache Wort, welches gerade auf's Ziel los geht, ist wie die unansehnliche Röhre. Der Stil Mérimée's hält sich gerade wie die Röhre an die Erde, hat keine unnütze Pracht, keinen unnötigen Schwung, verliert seine Kräfte nicht daran, sich zu spreizen. Dieser Stil entbehrt deshalb nicht der Anmut, aber er hat keine andere Grazie als die der vollkommenen Kraft. Da ist kein Wort zu viel und jeder Satz steht im Dienste des Ganzen. Das alte Motto: „Ne quid nimis" scheint die Losung dieser Erzählungskunst gewesen zu sein.

Der Zweck, den Mérimée damit verfolgte, war augenscheinlich der, durch Verzichten auf jegliches Beiwerk seine kleinen Kunstwerke so unangreifbar wie möglich für den Zahn der Zeit zu machen. Sein Bestreben erinnert an das eines florentinischen Bildhauers; man hat die eigentümlich gedrungene Haltung von Donatello's herrlichem St. Georg — die enganliegenden Arme und Hände — dahin zu erklären gesucht, daß er an den Bildsäulen des Altertums sorgfältig beobachtet hatte, welche Körperteile am meisten gelitten hatten und warum. Auf analoge Weise hat Mérimée seine Werke, damit sie dem wechselnden Zeitgeschmack Trotz böten, von allem Außenwerk und allen Abschweifungen von dem Wesen der Sache frei gehalten.

Dennoch schlug seine Schreibweise für die nächste Zukunft nicht durch: nicht er, sondern Gautier war's, der als Stilist eine Schule ins Leben rief. Ich gehöre nicht zu denen, die es beklagen, daß ein reicherer und sinnlicherer Stil denjenigen Mérimée's verdrängt hat, und daß die neueren französischen Schriftsteller nicht

nur den Satz korrekt und klar bilden, sondern ihm womöglich eine Melodie, eine Farbe, einen Duft geben. Die Schreibweise, welche von Gautier auf Flaubert und von diesem auf Zola und Daudet übergeht, hat indes auch ihre bedenkliche Seite, und der Repräsentant des deskriptiven Stils, welcher in unserer Zeit das meiste Aufsehen erregt, ist nicht blind dafür. Ich finde in einem der Feuilletons Zola's folgende Betrachtung:

„Das Schlimmste ist nach meiner Überzeugung das geworden: daß der Jargon unseres Zeitalters, jener Teil des Stils, welcher der Mode angehört und veralten muß, für eine der ungeheuerlichsten Stilarten der französischen Sprache gelten wird. Das läßt sich mit fast mathematischer Sicherheit voraussagen. Was besonders leicht veraltet, ist das Bild. So lang es neu ist, packt und begeistert es; wenn es zwei oder drei Generationen hindurch angewandt worden, wird es ein Gemeinplatz, zuletzt eine Lächerlichkeit. Man sehe Voltaire mit seiner trockenen Sprache, seinem kräftigen Satz ohne Adjektiva, welcher erzählt und nicht malt: er bleibt ewig jung. Man sehe Rousseau, unsern Stammvater, mit seinen Bildern, seiner leidenschaftlichen Rhetorik; er hat widerwärtige Seiten geschrieben . . . . . Wir haben also ein hübsches Los vor uns, wir, die wir Rousseau noch überboten haben, unsre Sätze malen, singen, wie Marmorblöcke bearbeiten und von den Worten das den Dingen eigene Aroma fordern. All' das regt die Nerven der Leute auf, wir finden es ausgesucht, nun gut, es mag ja nicht so übel sein. Nur ist die Frage, was unsere Urenkel dazu sagen werden. Ihre Empfindungweise wird sicherlich sich geändert haben, und ich bin überzeugt, daß sie vor manchen unserer Werke erstaunt dastehen werden. Fast Alles wird an ihnen veraltet sein."

Der Verfasser dieser wehmütigen Selbstverdammung geht jedenfalls viel zu weit. Wenn unsere Nachkommen sich um unsere Bücher wenig kümmern — was wahrscheinlich genug ist — so wird

der Stil, in welchem sie geschrieben sind, die geringste Schuld daran haben. Jedenfalls aber sind Zola's Worte merkwürdig als Zeugnis eines litterarischen Koloristen zu Gunsten der Rationalisten des Stils, unter welchen in unserem Jahrhundert Mérimée wohl einer der ersten ist. Die besten seiner Werke sind wahre Monumente. Selten sind in der Weltlitteratur kleine Prosaarbeiten in so großem Stil ausgeführt worden. Es ist die Sache selbst, die im schärfsten Sonnenlicht vor uns steht, ohne vom Nebel der Empfindsamkeit umhüllt zu sein. Den bilderreichen Prosaisten weniger zu schätzen, weil seine Bilder durch die Wiederholung schnell veralten, würde unbillig sein; ebensogut könnte man einem Komponisten zur Last legen, daß uns seine Melodien durch die Drehorgel verleidet werden. Aber das läßt sich nicht leugnen, daß ein strenger, bilderfreier Stil, wie derjenige Mérimée's, der nichts Vegetabilisches an sich hat, die Erzeugnisse der beschreibenden Stilart überdauert, wie die Bronze-Statue einen blühenden Baum.

Ursprünglich galt dieser Dichter für einen reinen Naturalisten. Alfred de Musset hat in seiner Jugend über Mérimée, den er naiver Weise mit Calderon zusammenstellt, einige Verse geschrieben, die uns auf höchst interessante Weise den Eindruck vergegenwärtigen, welchen die Zeitgenossen von Mérimée's Talent empfingen; es kam ihnen vor, als ob er nur Abgüsse nach der Wirklichkeit machte:

L'un, comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie avec sa nudité.
Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.

„Nicht einen Meißelhieb," ist ein drolliges Wort zur Charakteristik des energischsten Stilisten der Epoche, aber soviel ist klar, daß er Alfred de Musset als ein vollblütiger Naturalist erschien. Dies beruht darauf, daß sich, wie schon erwähnt, in der Romantik von Anfang

an ein naturalistisches Element vorfand. Man fühlte damals im romantischen Lager gar keinen Zwiespalt zwischen Naturalismus und Romantismus. Gewiß war die Poesie der Federbüsche und Toledoklingen Einem lieber als das Wesen des realen Lebens; aber auch die Wirklichkeit ließ sich poetisch verwerten, wenn sie Farbe und Charakter, Flamme und Leidenschaft und exotischen Duft hatte, und das war bei Mérimée der Fall. Die Keime des späteren Naturalismus finden sich bei ihm sowol wie bei den anderen Romantikern, nur daß bei diesen die Liebe zur Kunst die Naturnachahmung beherrschte. Indessen ist Mérimée mit seiner Vorliebe für brutale Stoffe, mit seiner gemachten Kälte ganz deutlich ein Vorläufer derjenigen Geschmacksrichtung, welche in der folgenden litterarischen Generation hervortrat. In Taine's „Vie et opinions de M. Graindorge" (1867) findet sich eine Zeile, die ein Urteil über das gesellige Leben abgiebt, aber eine größere Tragweite hat: „Depuis dix ans une nuance de brutalité complète l'élégance." Man fühlt das bei fast allen den größeren Schriftstellern des zweiten Kaiserreiches, bei dem jüngeren Dumas, bei Flaubert, welchen man den Mérimée unserer Tage nennen möchte, endlich bei Taine selbst, der sich ganz in Mérimée's Seele hinein freut, wenn er „einen schönen Mord" zu schildern hat, und seinen Graindorge dem Leser eine genaue Anweisung über die praktischste Methode, sich mit einem Rasiermesser die Kehle abzuschneiden, geben läßt.[1]

Heutzutage gilt Mérimée für einen Klassiker. Seine klare, durchsichtige Form, seine Scheu vor lyrischen Extravaganzen, vor metaphorischer Rhetorik scheinen ihm einen Platz außerhalb der romantischen Gruppe zu sichern. Aber wir haben gesehen, daß

[1] „Quand Cromwell passe en Irlande, il marque le nombre et la qualité des gens massacrés, et puis c'est tout. Et cependant quels beaux massacres! Quelle occasion pour pénétrer le lecteur de la froide fureur qui poussait les épées des fanatiques!" Taine: Essai sur Guizot.

in einem gewissen Sinn alle französischen Romantiker als Klassiker zu betrachten sind, und das nur deutlichere klassische Gepräge Mérimée's sondert ihn also durchaus nicht von der großen litterarischen Gruppe der französischen Romantiker aus.

Wenn man aber noch bedenkt, daß er, so gut wie Hugo und de Vigny, dem Einfluß Walter Scotts unterworfen gewesen ist; daß er eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Byronschen Satanismus hat; daß er, der nüchterne Zweifler, sogar Sachen in Hoffmannscher Art wie „La vision de Charles XI." schrieb; daß er Beyle's unmittelbarer Schüler war; daß er, echt romantisch, fast immer das Fremde und Unmoderne darstellte, dann wird man so viele den französischen Romantikern gemeinsame Züge bei ihm finden, daß man in ihm das echte Kind seines Zeitalters erkennt.

Seine Gestalt hebt sich, auch ohne daß man ihm eine künstliche Originalität zuerteilt, aus der genialen Generation von 1830 hinlänglich hervor. Die Andern sprengten in bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen in die Arena. Er ist der schwarze Ritter in dem großen romantischen Turnier.

XXVII.

An einem der ersten Tage des Jahres 1830 wandelten in Paris drei junge Leute nach einem abseits liegenden Hause nahe den Champs Elysées, dem einzigen, das damals in der eben erst abgesteckten Straße stand. Der eine, im Alter von neunzehn Jahren stehend, hatte einen Gang, der an das hüpfende Trippeln eines Vogels gemahnte, seine Haltung war vornübergebeugt, seine Taschen strotzten von Manuskripten. Es war der feine Phantast, der liebenswürdige Poet Gérard de Nerval, dessen Hauptbeschäftigung es bildete, sich im Dienste seiner Freunde die Beine abzulaufen. Neben ihm schritt in würdiger Haltung mit castilianischem Ernst in den Mienen der bleiche, schwarzbärtige Petrus Borel, der als der ältere — er zählte schon zweiundzwanzig — der Mittelpunkt einer ganzen Gruppe von kunstbegeisterten Jünglingen war; in einigem Abstand endlich folgte zögernden Ganges und sehr erregt ein achtzehnjähriger, hübscher Mensch mit olivengelber Gesichtsfarbe und regelmäßigen Zügen, welchem die Freunde versprochen hatten, ihn bei Victor Hugo, dem Bewohner des einsamen Hauses, einzuführen, da ihnen das vielbeneidete Glück zu Teil ward, dort gern gesehene Gäste zu sein.

Zweimal stieg der junge Gautier hinter Nerval und Borel die Treppe hinauf, langsam, als hätte er Blei in den Füßen; nur mit Mühe konnte er atmen, der kalte Schweiß stand ihm auf der Stirne und sein Herz klopfte hörbar. Jedesmal, wenn sie an die Thüre kamen und sich anschickten, die Glocke zu ziehen,

jagte er, von Angst überwältigt, beschleunigten Laufes die Treppe wieder hinunter, verfolgt von seinen lachenden Beschützern. Wie es im Märchen zu gehen pflegt, glückte erst der dritte Versuch. Gautier bat um Erlaubnis, ein Weilchen auf der obersten Stufe ausruhen zu dürfen, er wollte sich etwas erholen, denn Alles schien um ihn zu tanzen. In diesem Augenblick öffnete sich die Thür des Vorzimmers, und in einem Strahlenglanz, wie er Phöbus Apollo umfließt, erschien gegenüber der dunkeln Treppe kein geringerer als Victor Hugo selbst in all seiner Ruhmesherrlichkeit, durchaus bürgerlich gekleidet, in schwarzem Rock und grauen Hosen, und ebenso sorgfältig rasiert wie der erste beste Philister. Er lächelte beim Anblick des betroffenen Jünglings, schien aber nicht sehr überrascht — war er es doch gewohnt, junge Dichter und Künstler auf seiner Schwelle bald errötend, bald erbleichend sich in Stammeln verlieren zu sehen. Er stand augenscheinlich zu Gautiers höchlichster Verwunderung im Begriff, auf die Straße zu gehen wie ein gewöhnlicher Sterblicher; es hätte ihn weniger verblüfft, wenn Hugo im Triumphwagen durch die Stadt gefahren wäre, gezogen von milchweißen Rossen, mit der Siegesgöttin, einen goldenen Kranz über seinem Haupte haltend, voran. Indes kehrte der Dichter wieder in sein Zimmer zurück, und Théophile Gautier wohnte als stummer Zuhörer dem Gespräch zwischen ihm und seinen beiden jungen Freunden bei; er selbst war viel zu befangen, um mitzureden. Aber mit diesem Besuch beginnt gleichwohl eine neue Epoche in seinem Dasein; denn von diesem Augenblick an bis zu seinem Tode war er Hugos geschworener Anhänger, dessen glühender Bewunderer, dankbarer Schüler und unverdrossener Herold. Niemals, auch nicht nur flüchtig, selbst nicht während langjähriger Trennung, noch bei dem Abstand, den verschiedene politische Richtungen mit sich bringen, vergaß er die unbedingte Treue gegen den, welchen er im Innern seit der ersten Begegnung seinen Herrn und Meister nannte.

Die Veranlassung zu diesem Besuch war die erste Aufführung von „Hernani" im Théâtre français. Man kam, um einige Packete von jenen kleinen, viereckigen Billets zu holen, auf welchen mittels Stempel „Hierro" gedruckt stand.. Gautier, welcher „Die Orientalen" gelesen hatte, war für das Stück schon begeistert,. eh' er es nur kannte.

Er war in dem Viertel, das er bewohnte, längst bekannt durch seine Extravaganz. In jeder Weise forderte er jenen abstrakten Spießbürger heraus, der den jungen Romantikern so verhaßt war. Er ging für gewöhnlich in einem kurzen, schwarzen Sammetrock und gelben Lederschuhen, immer barhaupt, das lange, dunkelbraune Haar, das trefflich zu seinem mattgelben Teint stimmte, ließ er bis zum Gürtel herabwallen; so stolzierte er unter einem aufgespannten Regen- oder Sonnenschirm, die Cigarre im Munde, mit strammer Haltung und jugendlicher Majestät einher, ohne sich im entferntesten um die höhnischen Blicke der indignierten Bürger oder um die Zurufe der lachlustigen Gassenjungen zu kümmern. Er strafte ihre Meinung mit vollkommener Verachtung.

Aber er fühlte die Notwendigkeit, zu der ersten Aufführung von Hernani noch ganz besondere Vorbereitungen zu treffen. Er bestellte sich „die rote Weste" — jene Weste, die eines der weltberühmtesten Kleidungsstücke werden sollte. Ihre Farbe war nicht das Rot, welches Revolutionsmänner als Symbol erwählt und an welches die Politiker bei seiner Erwähnung denken — nein, es war das Feuerrot, welches die damaligen jungen Künstler als Emblem für ihren Haß gegen das Graue deuteten. Es war ein Stück scharlachfarbenen Atlas, dessen Farbentöne den jungen Maler und Dichter entzückten. Er sah es mit Blicken des Wohlgefallens an, wie ich mir denke, daß Paul Veronese ein Stück Seidenzeug betrachtet haben mag. — Als Gautier in Besitz dieses Schatzes gelangt war, ließ er den Schneider zu sich bescheiden. Er entwickelte ihm seinen Plan: aus diesem Stoff sollte eine Weste ge-

fertigt werden, ja eine Weste; sie sollte sein wie ein Küraß, über der Brust gewölbt und rückwärts zugehakt werden. „Wenn man", erzählt Gautier, „unter den akademischen Abbildungen, die die verschiedenen menschlichen Gesichtsausdrücke wiedergeben, eine von denen herausſucht, welche die Bezeichnung „Verwunderung" haben, so kann man sich ungefähr eine Idee von der Miene machen, die der Schneider zeigte." — „Aber eine solche Weste ist nicht modern", wandte er furchtsam ein. — „Sie wird schon in Mode kommen", versetzte Gautier. — „Doch ich kenne diesen Schnitt nicht. Er nähert sich mehr dem Theaterstil als der alltäglichen Tracht; ich fürchte den Stoff zu verschneiden." — „Seien Sie ganz ruhig, ich werde Ihnen ein Muster in Leinwand zuschneiden." — Die Weste wurde gefertigt, und mit ruhigem Stolz und überlegener Kaltblütigkeit hielt Gautier an jenem denkwürdigen, stürmischen Theaterabend das ganze Kreuzfeuer aus, welches die Fernrohre der Philister gegen ihn sprühen ließen, während zugleich die Menge mit Fingern nach ihm zeigte. Sein Name verschmolz mit der Legende von der roten Weste, obschon er dieselbe nur an jenem einen Abend trug; man wußte lange nichts weiter von ihm, als daß er sie damals angehabt — ich selbst habe 1867 in Paris Leute getroffen, die meinten, er trüge sie noch — sie strahlt bis auf den heutigen Tag in der Geschichte der französischen Litteratur als ein kindliches Symbol von der Vorliebe jener enthusiastischen Jugend für das Leuchtende und Farbenprächtige im Leben.

Aber das eigentlich Leuchtende und Feuerrote war für ihn die Kunst, die reine Kunst. Die unbegrenzte, rücksichtslose Liebe zur Kunst als solcher erfüllte selten ein Herz in dem Maße wie das Gautier's. Er bewahrte diese Liebe bis zum Tode; aber in seiner Jugend gab sie ihm alle jene Genüsse, welche sie spendet, alle die Bewunderung, die sie verursacht, all' den Mut, den sie einflößt; und all' den Haß, den sie entfacht.

Diese Liebe war auch schuld daran, daß er in tiefer edler

Bescheidenheit voll Bewunderung zu Künstlern emporblickte — er, der doch selbst ein Meister war. Er wurde Hugos Page, Balzacs aufopfernder Freund. Er war Dichter, aber die Bewunderung machte ihn zum Kritiker. Keiner hatte eine größere Freude als er an einem wohlgebauten Vers, einem leuchtenden Wort, einem malerischen Ausdruck, einer kräftigen Phantasie, einer kühnen Schwärmerei. Er war Maler, bevor er Poet wurde; Niemand erkannte so warm wie er die mächtige, wenn auch etwas unsicher tastende Originalität Delacroix' an, dessen glänzende Pracht des Kolorits, welche alles Verzeichnete überstrahlte. Mit Heftigkeit fiel er deshalb als Kritiker über Scribe's Platitüden und Delavigne's reformatorische Vorsicht her, über schale Vaudevilles und leidenschaftslose Tragödien; denn er betete den Stil an und lieber, weit lieber, als er im Gymnase-Theater sich ein bürgerliches Lustspiel ansah, wohnte er einer Kunstreitervorstellung im Cirkus bei, wo man doch nur Hop! und Hü! schrie und also bei weitem nicht so viele Sünden gegen Syntax und Metrik beging als Scribe. Mit welchem Zorn griff er nicht Delaroche an, als dieser (dessen Talent sich erst spät entfaltete) durch seine geleckten Darstellungen aus der Geschichte des Mittelalters die Halbgebildeten hinriß, welche so weit gingen, sein Mittelalter demjenigen Hugo's und Delacroix' vorzuziehen! Das zaghafte Talent höher zu stellen als das rücksichtslose und erschreckende Genie — das war in Gautiers Augen die eigentliche Sünde gegen den heiligen Geist; mit wahren Tigersprüngen stürzte er sich auf die Popularität dieser Talente. Er hätte, wie er es später selbst gesteht, zu jener Zeit Delaroche mit Haut und Haar verschlingen können, ohne sich Gewissensbisse darüber zu machen.

Die Kunst um der Kunst willen! Die Kunst als Selbstzweck! Das war Gautiers Losung. Er liebte die Kunst (wie man überhaupt liebt) um des geliebten Gegenstandes selber willen (l'art pour l'art), das heißt er liebte sie ohne Rücksicht auf die

sogenannte Moralität oder Immoralität, Nationalität oder Fremdartigkeit, Nutzen oder Nutzlosigkeit derselben.

Durch diese seine Vergötterung der Kunst bezeichnet er eine Entwickelungsstufe in der Geschichte der Romantik. Die litterarische Renaissance hatte ja mit der Andacht gegenüber dem Katholizismus und dem legitimistischen Königreich begonnen. Als die Bewegung mit Hugo an der Spitze ihren zweiten großen Anlauf nahm, geschah dies eine Zeitlang aus Begeisterung für die Kunst nur als Kunst; doch diese Begeisterung war bei der Mehrzahl ihrer Vertreter halb unbewußt, sie verbarg sich hinter der Schwärmerei fürs Mittelalter, für das sechzehnte Jahrhundert, für heftige Leidenschaften, die Lokalfarbe u. s. w. Gautier war der einzige, welcher sich jenes latenten Prinzips voll und ganz bewußt war; daher ist sein Name gleichbedeutend mit jener ganzen Phase der Bewegung, unter welcher die Poesie ihr eigenes Recht verficht. Wohl konnte es, wenn man sich an gewisse von Hugo's Vorreden hält (z. B. an die zu „Die Orientalen"), den Anschein haben, als ob seine Poesie nichts mit den anderen idealen Mächten des Lebens zu schaffen habe, sondern sich nur die eigene Freiheit erkämpfen wolle, doch Hugo war eine allzu agitatorisch angelegte Natur, um in diesem Kampf mehr als die erste, vorläufige Aufgabe zu sehen. Dem Schüler, welcher dem Herzen des Meisters am nächsten stand, war es vorbehalten, diese Station als die endliche und letzte zu betrachten. Für Gautier wie für die deutschen Romantiker war der Romantismus ein Kampf gegen die Nützlichkeitslehre, eine Proklamation der unbedingten Unabhängigkeit der Kunst.

Théophile Gautier ist zu Tarbes in Südfrankreich am 30. August 1811 geboren und gehört einer angesehenen, leidenschaftlich royalistisch gesinnten Familie an. Wie Hugo und Dumas stammt er von einem tapferen Offizier ab. Hugos Vater kämpfte als Major unter Napoleon gegen Fra Diavolo in Italien, als General

und Provinzial-Gouverneur unter Joseph Bonaparte gegen die tapferen spanischen Insurgenten. Dumas' Vater war ein Athlet, von welchem die Sage ging. (wenigstens behauptete es der jüngere Dumas), daß er ein Pferd zwischen seinen Beinen erdrückt, einen Helm mit den Zähnen durchgebissen, und ganz allein die Brücke bei Brixen gegen eine Patrouille von zwanzig Mann verteidigt hatte. Gautiers Großvater machte seinen Namen dadurch berühmt, daß er der erste beim Angriff auf Bergen-op-Zoom war: er war von kolossaler Körperkraft, ein Riese, der immer in freier Luft, meistens auf der Jagd, lebte, den man niemals anders sah, als mit dem Gewehr über der Schulter, und der, sobald er fröhlich war, wieder und wieder in die Luft zu feuern pflegte. Er wurde hundert Jahre alt. Bei Th. Gautiers Vater, welcher gleichfalls ein hohes Alter erreichte, zeigte sich die angeerbte Stärke vornehmlich auf intellektuellem Gebiet. Er besaß vielseitige Kenntnisse und eine gründliche Bildung. Wie litterarisch begabt und vorurteilsfrei er war, beweist am besten der Umstand, daß er sich von der Vorrede zu „Cromwell" in hohem Grade angesprochen fühlte, wie er auch die poetische Richtung des Sohnes vollkommen billigte, ja in dessen tollkühne „Mademoiselle de Maupin" so vernarrt war, daß er, während das Werk entstand, den Sohn oft einsperrte, indem er zu ihm sagte: „Nun kommst du nicht eher wieder heraus, als bis du ein paar Seiten Maupin geschrieben hast." Die Mutter, eine majestätische Schönheit, von der gesagt wird, daß Bourbonisches Blut in ihren Adern floß, ließ sich's gleich dem Vater angelegen sein, den von der Natur so verschwenderisch ausgestatteten Sohn zu verhätscheln und zu vergöttern. Théophile gehörte zu denen, welche geschaffen sind, der Liebling nicht nur ihrer nächsten Angehörigen, sondern von aller Welt zu werden, und welche die Zeitgenossen nur mit Schmeichelnamen nennen; er war ein großer Künstler und ein großes Kind. Wie bezeichnend ist nicht die Abkürzung Théo, unter der er in hundert und aber hundert

Schriften vorkommt. Es ist die Familiarität der Bewunderung, welche seinen Namen abkürzte.

Um die für sein Wesen bezeichnenden Denkwürdigkeiten hinsichtlich seiner Herkunft zu vervollständigen, erübrigt es noch zu erwähnen, daß sich seinem Geschlecht zweifellos orientalisches Blut beigemischt. Dies ist höchst interessant, weil es — ganz wie die Neger-Abstammung von Alexander Dumas manches von dessen Kraft und Gewaltsamkeit — physiologisch das orientalische Gepräge erklärt, welches Th. Gautiers Persönlichkeit und Produktion mit den Jahren annahm. Er schien wie dazu geschaffen, einen Fes oder Turban zu tragen, sich langsam und mit Würde zu bewegen, und es ist nur natürlich, daß er damit endigte, in seinen Werken möglichst wenig Gemütsbewegung an den Tag zu legen.

Schon als kleines Kind kam Théophile Gautier von Südfrankreich nach Paris. Ein Zeichen, wie früh sich seine Eigentümlichkeit entwickelte, ist es, daß er in der Schule durchgehends diejenigen Schriftsteller, welche dem sogenannten goldenen Zeitalter der Sprache vorangingen oder folgten, den klassischen und korrekten Dichtern vorzog. Aus der französischen Litteratur studierte er mit Vorliebe Villon und Rabelais, während Corneille und Racine ihn vollständig kalt ließen; von den Lateinern las er mit Leidenschaft die Schriftsteller und Dichter aus der Verfallzeit: Claudian, Martial, Petronius und Apulejus, und ahmte sie in seinen lateinischen Versen in allen möglichen Versmaßen nach, hingegen sah er über Cicero und Quinctilian mit vollständiger Gleichgültigkeit hinweg. Dies beruht in erster Linie in seiner künstlerischen Liebe zu einem farbenbunten, wortreichen Stil, demnächst in seinem Haß gegen alle der Menge imponierenden allgemeinen Wahrheiten und Gemeinplätze, die notwendigerweise bei jedem Schriftsteller, der als klassisch betrachtet werden soll, vorkommen müssen. Ein Franzose, so wild und toll wie Villon, oder so farbenreich, so voll Kraft und Saft wie Rabelais, hatten in Gautiers Augen den unschätzbaren

Vorzug, von der abstrakten Politur des großen Jahrhunderts unberührt zu sein; ein Römer, der afrikanisches Blut in den Adern hatte, wie Apulejus, oder egyptischen Ursprungs war wie Claudian, war ihm seiner Natur nach lieber als die geschmackvollen Redner und Poeten des Augusteischen Zeitalters; denn er hielt auf das stark Charakteristische, das Pikante und Paradoxe, schreckte nicht zurück vor dem Manierierten und Gesuchten, wenn es nur seinen Reiz hatte, und fühlte sich in der Litteratur stets von einem kleinen Hautgout angezogen. Die Vorliebe des Knaben für die Poeten des silbernen Zeitalters verließ auch den reifen Mann nicht. Sie war's, welche ihn bewog, die vortreffliche Sammlung von Charakterschilderungen zu schreiben, die er unter dem Titel „Les Grotesques" herausgab, und worin er es unternahm, die ganze Gruppe von kleineren Dichtern zu rehabilitieren, welche Boileau in seiner „L'Art poétique" gebrandmarkt und erschlagen hatte, um für die großen Poeten, welche die Regeln des Aristoteles und die Gesetze des Geschmackes beobachteten, desto besseren Platz zu machen. Die armen Teufel waren ungelesen im Beinhaus der Litteratur liegen geblieben mit einem Vers Boileau's auf ihrem Schädel. Als Feind aller Regeln und jeder Trivialität nahm Gautier sich ihrer an. Sein plastischer und malerischer Sinn fand keine Befriedigung im Studium der würdigen Dichter, die mit der Allongeperrücke auf dem Haupt und in Spitzenmanschetten in steifer Haltung geschrieben hatten; dagegen ergötzte es ihn, all' jene vergessenen, grotesken Poeten mit ihren eigentümlichen Profilen und Grimassen aufzusuchen, bei denen man neben vielen Geschmacklosigkeiten auch zahlreichen Bizarrerien begegnete, originellen Geistesblitzen, witzigen und malerischen Versen, ja selbst so lebendigen und trefflichen größeren Gedichten, wie die besten von François Villon und Théophile de Viau es sind. War ihre Muse auch keine Schönheit, so galt doch von ihr, was Gautier einmal über eine einnehmende Frau schreibt:

Elle a dans sa laideur piquante
Un grain de sel de cette mer
D'où jaillit nue et provocante
L'âcre Vénus du gouffre amer.

Solch' ein armer Poet aus dem 15., 16. oder 17. Jahrhundert, der betrunken in der Gosse gelegen, oder sich mit seinem Degen durch die Welt geschlagen, oder wohl gar sein Leben als Ohrgeschmeide des Galgens beschlossen hatte, gab in seiner Laune und in seinen Versen für Gautier eine Silhouette, ein lebensvolles, charakteristisches Profil, das ihn fesselte und ihn reizte, einen Abriß davon zu nehmen.

Seinem Wunsche gemäß wurde der junge Gautier aus der Schule genommen, um Schüler bei dem Maler Rioult zu werden. Sowohl er selbst als seine Verwandten überschätzten anfänglich seine Anlage zum Zeichnen und Malen. In Wirklichkeit war dieselbe nur eine untergeordnete Beigabe zu seinem nie zuvor gesehenen, epochemachenden malerischen Talent als Schriftsteller. Victor Hugo's Auftreten wurde für seine Laufbahn bestimmend. Als dieser Hernanis Horn an den Mund setzte, folgte Gautier dem Ruf und verließ die Malerkunst, um sich der Litteratur zuzuwenden. Von seinem Atelierleben bewahrte er übrigens nicht nur den Blick des Malers; er bewahrte auch in seiner mündlichen Äußerungsform, sowie bei den Stellen, wo er (wie in der Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin") sich mit derselben Freiheit wie im Verkehr ausspricht, die übermütige, dem Künstlerjargon entnommene Ausdrucksweise, welche in allen französischen Künstlerateliers blüht und gedeiht.

Er debütierte als lyrischer Dichter. Fünf Monate nach der Aufführung von Hernani und unglücklicherweise an demselben Tage, als die Julirevolution ausbrach, gab er seine ersten „Poesien" heraus, die selbstverständlich in jenem Augenblick vom Strom der Zeit hinweggespült wurden, die aber selbst zu einem ruhigen Zeitpunkt kaum Aufmerksamkeit erregt haben würden. Als Lyriker ist

Gautier unpopulär; er zeichnet sich durch eine entschiedene, untadelhafte Form aus, doch sein Naturell ist allzu sehr aufs Äußerliche angelegt, um echt lyrisch zu sein; ihm mangelt Innigkeit und Gemüt. Am besten ist er in seinen Jugendpoesien, wo er seinem antik-heidnischen Epikuräismus, der dem römischen am nächsten kommt, Ausdruck verleiht. „Schöner Sonnenschein, eine Frau, ein Pferd" — in diesen drei Dingen sieht er hier sein Glück. Gut sind auch jene Lieder, in welchen er (wie in dem Gedicht „Le Débauche") die freie Lebensfreude verherrlicht, Farbe, Gesang und Verse preist; oder wo er (wie in „Le premier Rayon de mai") der beinahe sinnlichen, aber jedenfalls ganz einfachen Glücksstimmung in der Nähe der Geliebten Worte verleiht. Meisterlich und absolut typisch für Gautier ist das kleine Gedicht „Fatuité", dessen launiger Titel auf feinste Weise jeden Angriff auf den Inhalt pariert. Es spricht den muntern Übermut eines Jünglings im Vollgefühl seiner Kraft aus. Ich führe die beiden ersten Strophen an:

Je suis jeune; la pourpre en mes veines abonde;
Mes cheveux sont de jais et mes regards de feu,
Et, sans gravier ni toux, ma poitrine profonde
Aspire à pleins poumons l'air du ciel, l'air de Dieu.

Aux vents capricieux qui soufflent de Bohême,
Sans les compter, je jette et mes nuits et mes jours,
Et, parmi les flacons, souvent l'aube au teint blême
M'a surpris dénouant un masque de velours.

Erst in seinen reiferen Jahren drang Théophile Gautier als Lyriker entschieden durch. „Emaux et Camées" — eine Sammlung von Gedichten (sämtlich in kurzen achtsilbigen Versen), die in ihrer Form leise an eins und das andre in Goethe's „West-östlicher Divan" und Heine's „Buch der Lieder" erinnern — gaben dem persönlichen Stil des Dichters in lyrischer Poesie bestimmten Ausdruck. Die Behandlungsweise war ganz im Geiste der bildenden Kunst. Der Dichter versuchte durch Kraft und Schmelz der Farben, durch die Vollkommenheit und Feinheit der Form, durch strengste

Reinheit und sicher abgemessene Harmonie des Reims, kurzum, durch eine Meisterschaft, der nichts, aber auch nicht das Geringste entging, Seitenstücke zu den Miniatur-Meisterwerken in Achat oder in Onyx, welche die Alten uns hinterlassen haben, oder auch zu der italienischen oder französischen Email-Malerei auf Goldgrund aus der Renaissancezeit zu liefern. Er erreichte in diesen Poesien, denen man noch das als anstößig nicht darin aufgenommene, aber über alles Lob erhabene Gedicht „Musée secret“ — gedruckt in Bergerats „Théophile Gautier“ — beizählen kann, eine Schönheit des Ausdrucks, die sich geradezu als ideal bezeichnen läßt und mit welcher höchstens die sprachliche Plastik in einzelnen späteren Gedichten Leconte de Lisle's verglichen werden kann. Das Gedicht „L'Art“, welches den Abschluß der Sammlung bildet, und das als sprachliches Kunstwerk wol ein Gedächtnismal genannt werden darf, enthält im Monumental-Stil Gautiers Kunstanschauung. Er liebte die Kunst, für welche er ein so tiefes Verständnis hatte, so sehr, daß er sie über Alles auf Erden stellte und in ihr das einzig Bleibende im Wechsel der Zeiten sah. Wohl war er allzu sehr geneigt, den Wert eines Kunstwerkes von den überwundenen Schwierigkeiten abhängig zu machen, aber nur weil er glaubte, es sei der Kampf mit den Schwierigkeiten, welcher das fertige Werk wetterfest und gegen Rost unangreifbar mache. Es heißt am Schlusse des Gedichtes: „Alles vergeht. Selbst die Götter sterben. Die lebensvolle Kunst allein ist ewig. Die Statue überlebt die Stadt; die mit scharf geschnittenem Stempel geprägte Denkmünze, welche der Landmann in der Erde findet, giebt Kunde von einem längst verstorbenen Kaiser. Die erhabenen Verse sind unvergänglich; sie dauern fort, fester als Erz.“

Man höre dies in seiner Sprache:

Tout passe. — L'art robuste
Seule a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Dies gilt von den Verſen, wie er ſie ſchrieb.

XXVIII.

Will man ein lebendiges, übermütiges Bild von der jungen romantischen Zigeunerbande, die sich um Hugo sammelte, ein Bild, das sich durch mutwillige Selbstparodie auszeichnet, so lese man Théophile Gautiers „Les Jeunes-France", das nach des Verfassers Intention eine Satire auf die Romantiker sein sollte, ungefähr so, wie Molière eine solche mit „Les Précieuses ridicules" in Beziehung auf die poetische Ziererei einer früheren Periode geübt hatte. Schade nur, daß „Les Jeunes-France" ein talentvoller Knabenstreich, während „Les Précieuses" ein Werk von bleibendem Werte ist. „Das junge Frankreich" entstand gleich nachdem Gautier ins romantische Lager aufgenommen war, und giebt, ähnlich wie die Poesieen von Petrus Borel und Philothée O'Neddy, einen Einblick in das burschikose Leben der damaligen Jugend. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Gautier dieses Buch geschrieben, denn im Grunde war und blieb er bis zu seinem Tode der echte Künstler-Zigeuner, beständig mit der Gesellschaft und ihren Begriffen von Achtbarkeit überworfen. Er führte in seiner Jugend ein wahrhaftes Bohème-Leben als Maler, Poet und Reisender; in späteren Jahren hauste er zusammen mit seinen Schwestern und seinen Kindern, ohne je ans Heiraten zu denken. Von seinen verschiedenen Verbindungen währte die mit Ernesta Grisi, der Mutter seiner Töchter Judith und Estella, am längsten. Für ihre Schwester Carlotta hegte er gleichfalls längere Zeit sehr warme Gefühle, und für sie hat er seine Ballette geschrieben. War er auch als Liebhaber flatterhaft, so war er dafür als Bruder und Vater höchst liebreich;

er gab seinen Töchtern eine musterhafte Erziehung und hatte unter anderem den guten Einfall, sie Sprachen wie Japanesisch und Chinesisch lernen zu lassen, deren Kenntnis selten genug war, um einer alleinstehenden Dame für alle Fälle als Stütze zu dienen. Es ist bekannt, daß Judith Gautier später auch wirklich Nutzen daraus zog.

Das Buch, welches den vollsten Eindruck von Théophile Gautiers Gemütsleben als Jüngling giebt, ist indeß nicht „Les Jeunes-France", sondern der unmittelbar nach dieser Schrift entstandene Roman „Mademoiselle de Maupin" (1836). In diesem Werk schäumt die Jugend wie Champagner. Es ist ein sehr heidnisches und stellenweise sehr unanständiges Buch — unanständig wie ein Dialog von Crébillon fils — aber es ist Kraft darin; und so übertrieben es auch ist, wenn Swinburne es „the golden book of beauty" nennt, so verrät es doch einen ganz außerordentlichen Schönheitssinn. Es war gleichsam der Abfluß einer überströmenden jugendlichen Lebenskraft.

Théophile Gautier war ursprünglich zart und schmächtig gewesen und zeichnete sich bei körperlichen Übungen nur im Schwimmen aus; aber es war sein Ideal, ein rechter Kraftheld zu werden, und die öffentlich auftretenden Athleten und Boxer erschienen ihm als die ersten der Sterblichen. Er nahm mehrere Jahre hindurch Unterricht im Stockfechten, Boxen, Reiten und Rudern, und ließ damit nicht nach, bis seine Körperkonstitution sich gänzlich verändert hatte. An dem Tage, als „Château-Rouge" eröffnet wurde, hatte er den unbeschreiblichen Triumph, einen ganz neuen „Türkenkopf" (einen Apparat zum Messen der Kräfte) mit einem Faustschlag von 532 Pfund Gewicht zu treffen, der historisch geworden ist. „Dies," sagt er mit naiver Liebenswürdigkeit in seiner selbstbiographischen Notiz, „ist diejenige Handlung in meinem Leben, auf welche ich am stolzesten bin," und man kann überzeugt sein, daß diese Worte buchstäblich gemeint sind. Denn noch in späteren Jahren pflegte er, wenn man in befreundetem Kreise seinen Para-

dozen widersprach und Alle zugleich auf ihn einredeten, Stillschweigen zu gebieten, indem er mit seiner weichen, etwas heisern Stimme überlaut rief: „Ich bin ein ganzer Kerl; ich treffe einen Türkenkopf mit 530 Pfund und schreibe ordentlich zusammenhängende Gleichnisse. Was wollt Ihr mehr?“[1] In „Mademoiselle de Maupin“ äußert sich zugleich der junge Dandy, der die Fähigkeit hat, ausgiebige Faustschläge zu erteilen, und andrerseits der feine Künstler, dessen Gleichnisse in Zusammenhang stehen, d. h. der die Worte in übertragener Bedeutung nur solcherweise anwendet, daß der Satz ein Bild für das Auge abgiebt. Aber vor Allem spürt man hier doch das rein antike und plastische Naturell des Dichters, durch welches er sich von allen seinen Zeitgenossen in jener reichen Generation unterscheidet. Gautier hat sich selbst einmal in dem Buch gemalt, da wo er den Helden dessen Wesen schildern läßt:

„Ich bin ein Mensch aus den homerischen Zeiten; die Welt, in der ich lebe, paßt nicht für mich, und ich verstehe nichts von der Gesellschaft, die mich umgiebt. Christus ist nicht für mich auf die Welt gekommen, ich bin so heidnisch wie Alkibiades oder Phidias es gewesen. Niemals habe ich Passionsblumen auf Golgatha gepflückt, der tiefe rote Strom, der aus der Seite des Gekreuzigten über die Welt sich ergießt, hat mich nicht in seinen Wellen gebadet. Mein rebellischer Körper will die Oberhoheit des Geistes nicht anerkennen, mein Fleisch mag vom Kasteien nichts wissen. Für mich ist die Erde ebenso schön wie der Himmel, und ich glaube, daß die Vollkommenheit der Form die wahre Tugend ist. Eine Statue ist mir lieber als ein Phantom und der Mittag angenehmer als die Dämmerung. Drei Dinge gefallen mir: Gold, Marmor und Purpur — Glanz, Festigkeit und Farbe. Aus diesen Stoffen sind meine Träume gebildet und alle meine Luftschlösser gebaut .... Niemals seh' ich Nebel oder Dunst vor mir, nie etwas Unsicheres

[1] Moi, je suis fort; j'amène 530 sur une tête de Turc et je fais des métaphores qui se suivent. Tout est là.

und Verschwommenes. Mein Himmel hat keine Wolken, oder wenn an ihm doch solche hinziehen, so sind es feste, mit dem Meißel ausgehauene Wolken, aus den Marmorsplittern, die von Jupiters Bildsäule herabgefallen sind, gehäufte ....; denn ich liebe nur, was ich mit Fingern greifen kann, und die Rundung des Kontur will ich bis in die feinsten Falten verfolgen. So bin ich immer gewesen. Ich sehe die Frauen mit dem Auge des Bildhauers, nicht mit dem Blick eines Liebhabers an; ich habe mich mein ganzes Leben hindurch nur um die Form des Flacons, niemals um dessen Inhalt gekümmert. Hätte ich Pandoras Büchse in die Hände bekommen, wer weiß, ob ich sie geöffnet hätte."

Théophile Gautier ist einer von den französischen Romantikern, welche deutliche Parallelen mit den deutschen darbieten. Seine Novelle „Fortunio" ist mit ihrer Verherrlichung des Genusses und des Müßigganges das französische Seitenstück zu Friedrich Schlegels „Lucinde". Auch seine Geringschätzung des vornehmlich Dichterischen in der Poesie erinnert an die deutschen Romantiker. Er sagte eines Tages zu Taine, der auf Kosten Hugos seine Vorliebe für Musset äußerte: „Taine, Sie scheinen mir in den bürgerlichen Idiotismus zu verfallen. Empfindsamkeit von der Poesie zu verlangen! .... darauf kommt es gar nicht an. Strahlende Worte! Leuchtende Worte mit einem Rhythmus und einer Musik! Das ist Poesie! Das sagt nichts, das beweist nichts! Nehmen Sie z. B. den Anfang von Hugos „Ratbert", es giebt keine Poesie in der Welt wie diese; es ist das Plateau des Himalaya. Ganz Italien mit allen seinen mittelalterlichen Wappenschilden ist darin vertreten, und doch sind es nichts weiter als Worte." Er gleicht Tieck in seiner Liebe zu einer Poesie ohne Gedanken, einer Poesie der reinen Form; doch unterscheidet er sich als guter Romane desto schärfer von ihm in einem andern Punkte: während Tieck die Worte zu Tönen verflüchtigen, die Dichtung zu bloßer Stimmung, zu Musik verdünnen wollte („Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern"),

wollte Gautier umgekehrt die Worte Funken und Farben sprühen lassen und die Dichtkunst zu Wortmalerei und Wortplastik verdichten.

Dagegen stimmt er mit den deutschen Romantikern vollständig überein im Haß gegen den Utilitarismus. Seine Formel „L'art pour l'art" entsprang diesem Haß. Dieser Grundsatz, welchen er in der Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin" zum ersten Mal mit Glanz verfocht, ist, von einer Seite betrachtet, unbedingt gültig.

Er ist wahr und unbestreitbar in dem Sinne, als die Kunst nicht denselben Schicklichkeitsregeln unterworfen ist, welche mit Recht das Leben beherrschen, noch weniger denen, welche sich mit Unrecht darin geltend machen. Gleichwie inmitten eines Menschenschwarmes nackt dazustehen etwas ist, was sich recht wohl für eine Statue, nicht aber für einen Mann oder eine Frau schickt, so sind überhaupt Leben und Kunst dem Moralbegriff gegenüber himmelweit verschieden. Gautier war daher ununterbrochen bemüht, die Kunst von der moralisierenden Kritik loszukämpfen. In der jugendlich heftigen Vorrede zu „Mademoiselle de Maupin" schleudert er den utilitarischen Kritikern entgegen: „Nein, Ihr Dummköpfe, Ihr Cretins, die Kunst kocht keine Haferſuppen, ein Sonett ist keine Klystierspritze und ein Drama keine Eisenbahn — lauter höchst nützliche Dinge." Von den ewig nörgelnden Kritikern sagt er: „Wenn auf einem Gemälde oder in einem Buch eine oder die andere Nudität ist, schnüffeln diese Leute gleich danach wie die Sau nach dem Pfuhl . . . ." und mit Hindeutung auf „Tartuffe" fährt er fort: „Von mir aus kann Dorine, die artige Soubrette, gerne ihren schönen Hals unbedeckt lassen, ich ziehe deshalb nicht mein Taschentuch heraus. Ich betrachte ihn, wie ich ihr Gesicht betrachte, und ist er weiß und wohlgeformt, so hab' ich meine Freude daran." Und um sich gegen die wiederholt erhobene Beschuldigung der Unsittlichkeit zu wehren, schreibt er: „Eine äußerst komische Varietät von dem tugendhaften Journalisten ist derjenige mit weiblichen Anverwandten. Um sich als Journalist dieser Art niederzulassen,

muß man sich erst mit verschiedenem Hausrat versehen, als da sind: zwei bis drei legitime Gattinnen, einige Mütter, so viele Schwestern wie möglich und ein vollständiges Assortiment von Töchtern und Cousinen. Dann muß man auch Feder, Papier, Tinte und einen Buchdrucker, ein oder das andere Buch, das man herunterreißen kann, haben .... Nun schreibt man: Es ist unmöglich, seine Frau in dies Stück zu führen .... Es ist unmöglich, einer Dame, die man achtet, dies Buch in die Hand zu geben .... Ihre Gemahlin muß ihr Erröten hinter dem Fächer verbergen, Ihre Schwester, Ihre Cousine u. s. w. (man kann die verschiedenen Würden anbringen, es handelt sich nur darum, daß man derlei weibliche Wesen zur Verfügung hat)." — Läßt Gautiers dichterische Praxis sich auch nicht immer verteidigen, so hatte er doch Recht in seiner Theorie. Die Poesie hat ihre eigene Sittlichkeit, diejenige, welche aus dem Wesen der Schönheits- und Wahrheitsliebe folgt, das ihr eigenes Wesen ist, wie verhüllt und indirekt es sich auch äußere; aber sie ist nicht an die gesellschaftlichen Rücksichten unseres Verkehrslebens gebunden. Die Poesie an und für sich ist eine sittliche Macht, ganz wie die Wissenschaft, die Physiologie z. B., obschon auch diese sich nicht an das bindet, was der gute Ton in Beziehung auf die Grenzen dessen, was besprochen werden darf, vorschreibt. Es giebt unsittliche Poeten, wie es unsittliche Ärzte giebt, aber ihre Immoralität hat nichts mit jener Rücksichtslosigkeit zu schaffen, welche die Aufgabe der Kunst wie die der Wissenschaft bedingt, und welche aus der Natur derselben entspringt.

Zur Einprägung dieser Wahrheit eignete sich besonders ein plastisches und malerisches Temperament wie Gautier es besaß, der sich den sogenannten moralischen Anforderungen an die Dichtkunst nicht unterordnen konnte, ohne sein ganzes Talent zu opfern. Seine besondere Gabe besteht darin, die Sinnenwelt in Worten wiederzugeben. Er ist der Erste, welcher glänzend den Beweis geliefert, daß die Grenzen der Poesie weitere sind, als sie Lessing im

„Laokoon" ihr gesteckt hat; er beschrieb Vieles, was Lessing dichterisch zu behandeln für unmöglich hielt. Da ist nichts, wofür ihm Worte fehlten, weder für die Schönheit einer Frau noch für die Physiognomie einer Stadt, weder für den Geschmack einer Speise noch für den Klang einer Stimme. „Seit wir ihn haben," sagte einmal Sainte-Beuve, „ist das Wort „indicible" (unsagbar) nicht mehr französisch." Er hatte die gewöhnliche romantisch-klassische Scheu vor sprachlichen Neubildungen, aber er hat das moderne Französisch mit einer Fülle von Worten aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, die mit Unrecht außer Brauch gekommen waren, und mit einer Menge scharf bezeichnender technischer Ausdrücke bereichert. Bekanntlich waren die französischen Wörterbücher seine liebste, beständige Lektüre.

Gewiß war er ein ganz aufs Äußerliche angelegter Geist; doch bedarf es keiner geringen innern Tiefe und großen künstlerischen Ernstes, um in seinem Sinne äußerlich zu sein; allerdings ging er in seiner Poesie nicht darauf aus, die gefühlvollen Herzen zu rühren; aber selbst Goethe hatte Stimmungen, die ihm Worte eingaben wie folgende:

Ach die zärtlichen Herzen! Ein Pfuscher vermag sie zu rühren,
Sei es mein einziges Glück, dich zu berühren, Natur!

Gautier's Roman „Capitaine Fracasse", welchen er in seiner Jugend entworfen hatte, aber erst in reiferen Jahren ausführte, giebt den klarsten Eindruck von seiner Prosa. Die Personen darin sieht man wie in der Natur in ihrer ganzen äußeren Gestalt, mit ihrer Kleidung, ihren Bewegungen, und nie verliert man den architektonischen oder landschaftlichen Hintergrund aus dem Auge.

Das erste Kapitel mit der Überschrift „Das Schloß des Elends" schildert eine wandernde Schauspielertruppe, welche zur Zeit Ludwigs XIII. in dem verfallenen Ahnenschloß eines armen Barons bei der Beleuchtung von zwei mit Goldpapier überklebten hölzernen Theaterkandelabern ihre Abendmahlzeit hält.

Die Beschreibung erinnert an das unter dem Namen „Esthers Hochzeit" berühmte Rembrandtsche Gemälde in Dresden. Man sieht wie sich die Gesichter im Lichterschein markieren und wie die Schatten an den Wänden hinaufkriechen. Nicht ein sentimentales Wort kommt darin vor, aber in der Stimmung liegt eine so feine Wehmut, daß man das Wort versteht, welches Gautier zu Feydeau sagte, als dieser ihn schreibend traf: „Es ist eine genaue Schilderung meines Seelenzustandes."

Ein anderes Kapitel beschreibt unter der Überschrift „Im Schnee" (Effet de neige), wie der Karren der Schauspieler bei Nachtzeit durch den hohen Schnee fährt; wie derjenige unter ihnen, welcher den Matamore (den großprahlerischen Soldaten) zu spielen pflegt und der dem Karren zu Fuße folgte, von den Anderen vermißt wird; wie sie ihn suchen und vergebens mit aller Kraft ihrer Lungen seinen Namen über das weite Schneefeld rufen. Keine Antwort. Einer von ihnen trägt eine Laterne, deren roter Reflex sich über den Schnee hin bewegt, wir sehen die langen, ungeformten Schatten, welche die Männer auf den weißen Grund werfen. Heulend begleitet sie der schwarze Hund der Truppe. Plötzlich verstummt dieser und es tritt jene Totenstille ein, welche entsteht, wenn der fallende Schnee jeden Laut dämpft. Endlich glaubt der, welcher die schärfsten Augen hat, am Fuße eines Baumes eine phantastische Gestalt zu sehen, seltsam und unheilverkündend steif. Es ist der arme Matamore. Er lehnt mit dem Rücken gegen den Stamm des Baumes und seine langen Beine liegen auf der Erde ausgestreckt, halb bedeckt vom niederwirbelnden Schnee. Sein ungeheurer Degen, den er niemals ablegte, bildet mit seinem Oberkörper einen so possierlichen Winkel, daß man unter anderen Umständen darüber hätte lächeln mögen. Der mit der Laterne leuchtet ihm in das Gesicht und ist nahe daran, sie vor Schreck fallen zu lassen. Das Gesicht, weiß wie Wachs, sieht aus, als ob die knöchernen Finger des Todes die Nasenlöcher zusammengeklemmt

hätten; das Naſenbein leuchtet wie die glänzend weiße Rückenfläche eines Tintenfiſches; die Haut iſt ſtramm über der Schläfe geſpannt; Schneeflocken liegen auf den Augenbrauen und den Lidern; die aufgeſperrten Augen ſtieren mit gläſernem Glanz. An den Enden des großen, ſpitzen Knebelbartes glitzert ein Eiszapfen, unter deſſen Gewicht ſie ſich etwas abwärts biegen. Das Siegel des ewigen Schweigens hat die Lippen geſchloſſen, von denen ſo manche luſtige Prahlerei hinausging in den Zuſchauerraum, und der Tod grinſt aus dem bleichen, hagern Geſicht, in welches die Gewohnheit, Grimaſſen zu ſchneiden, ſchauerlich-komiſche Furchen gegraben. „Ach", ſagt einer von den Kameraden, „der arme Matamore iſt tot. Müde und verwirrt vom Schneegeſtöber, hat er einen Augenblick Raſt unter dieſem Baume geſucht, und da er nicht zwei Lot Fleiſch am Leibe hat, iſt er in Mark und Bein erfroren. Um in Paris Effekt zu machen, verringerte er täglich ſeine Ration und machte ſich magerer als ein Windſpiel zur Jagdzeit. Armer Matamore! nun biſt du ſicher vor allen Naſenſtübern, Fußtritten und Stockprügeln, welche deine Rolle dich verpflichtete hinzunehmen. Jetzt liegſt du da ſo ſteif, als hätteſt du deinen langen Haudegen verſchluckt." Das Gefühlvolle in der Situation kommt hier indirekt durch gewiſſenhafte Plaſtik zum Ausdruck.

Es iſt jedoch bei einer Kunſt, wie die Gautiers war, natürlich, daß er ſich in das Gefühlvolle nur ſelten verlor. Allmählich, beſonders mit den Jahren, nahm er eine Art der Beſchreibung an, die, ſo vollendet ſie auch war, doch mehr und mehr ſeelenlos wurde. Er hatte eine Leidenſchaft fürs Reiſen, beſuchte 1840 Spanien, 1845 im Gefolge des Herzogs von Aumale Afrika, 1850 Italien, 1852 Conſtantinopel, das Jahr darauf Rußland, wo er bis Nowgorod kam u. ſ. w. Alle dieſe Reiſen hat er beſchrieben, oft lange nach der Heimkunft, aber bei ſeinem fabelhaften Gedächtnis für äußere Dinge mit einer Genauigkeit und Wahrheit ohne gleichen. Nur täuſcht ſich der Leſer, wenn er glaubt, daß dieſe Beſchreibungen,

die über Alles und Jedes in jenen Ländern getreulich berichten, auch über die Bewohner derselben Auskunft geben. Als Madame de Girardin sein „Tra los montes“ gelesen hatte, soll sie zu ihm gesagt haben: „Aber, Théo, giebt es denn keine Spanier in Spanien?“ und diese Kritik paßt auf alle seine Bücher dieser Art. Allmählich hörte der innere Mensch auf für ihn zu existieren, und selbst der äußere verschwand zuletzt hinter dem Kostüm. In Gautiers Gesprächen mit seinem Schwiegersohn Bergerat kommt die drollige und bezeichnende Äußerung vor: „Ein Königstiger ist schöner als ein Mensch; wenn aber der Mensch sich einen prächtigen Anzug von Tigerfell fertigt, so ist der Mensch schöner als der Tiger, und ich fange an, ihn zu bewundern. Ebenso interessiert mich eine Stadt nur durch ihre Denkmäler, die ja nichts Anderes sind als das gemeinsame Resultat des Geistes ihrer Bevölkerung. Was scher' ich mich darum, ob diese Bevölkerung schmutzig ist, oder ob diese Stadt vielleicht den Inbegriff aller möglichen Verbrechen beherbergt, wenn man mich nur nicht totschlägt, während ich ihre Monumente betrachte.“ Hier sehen wir den reinen Schönheits- und Kunstkultus in seine bezeichnendste Äußerungsform ausarten. Das Menschliche, das selig Bewegte, das Moderne, das Leben selbst verlor zuletzt alles Interesse für Gautier in seiner Eigenschaft als Künstler und Kunstliebhaber. Darum ging auch nach und nach sein ganzer Sinn für die dramatische Kunst im Interesse für den Stil, das Kostüm und die Dekoration auf. Er pflegte zu sagen, daß ein Schauspieldichter Alles das, was er gesagt haben wollte, von der Bühne herab sagen lassen könne mit nur vier Pierrots, die er in verschiedenen Situationen anbringe; denn es handle sich nur darum, „den Eindruck des Lebens, nicht das Leben selbst“ darzustellen; „das Leben selbst ist allzu häßlich,“ fügte er gerne hinzu.

So lieferte er zuletzt gewissermaßen eine Kritik über sich selbst und verriet allen Anderen, seine blinden Bewunderer ausgenommen,

wo seine Grenze lag. Er zeigt die Kehrseite der Losung „L'art pour l'art": eine Kunst, die sich nur um ihre eigene Achse dreht, wird notwendigerweise zuletzt unfruchtbar und leer. Die reine Kunstbegeisterung schafft eine Galatea aus Marmor; der Gedankenstrom der Zeit ist allein der göttliche Geist, welcher der Statue Leben einhaucht.

Daß Gautier indes mit einer Energie wie kein Anderer die Kunst von fremden Anforderungen emanzipierte und sie so eigentümlich entwickelte, wie er es that, war ein großes und gutes Werk. War es auch noch kein genügender Gewinn für die Kunst, so war die Leistung für den Einzelnen groß genug. Man kann jedoch keineswegs sagen, daß Gautiers Talent vor seinem Tode nach Gebühr verstanden und geschätzt wurde; er hatte sein Publikum unter allen künstlerisch Gebildeten, aber die bloß litterarisch Gebildeten, nicht zu reden von der großen Lesewelt, verstanden von seinen Vorzügen Nichts. Wie oft ließ ich mir nicht in Frankreich von Gelehrten die alberne Geschichte erzählen, daß Gautier seine Bücher in den Wörterbüchern zusammengesucht habe, ohne für etwas Anderes Sinn als für den Klang und die Seltsamkeit des Wortes an sich zu haben.

Was diesen Unverstand einigermaßen erklärt, ist, daß der Feuilletonist Gautier nach und nach den Poeten dieses Namens so ziemlich in den Hintergrund gedrängt hatte. Schon im Jahre 1836 war er, der den Journalisten so bittere Wahrheiten gesagt, in die Tagespresse eingetreten, um sein Brot zu verdienen. Von da an bis zu seinem Tode — 36 Jahre hindurch — blieb er ununterbrochen Journalist. Die Leichtigkeit, womit er schrieb, kam ihm dabei zu gute. Er vollbrachte als Kunst- und Theaterkritiker eine wahre Herkulesarbeit. Nach seiner eigenen und Bergerats damit übereinstimmenden Berechnung, die wahrscheinlich doch übertrieben sein dürfte, würden seine Werke, falls man alle seine Artikel sammelte, sich auf 300 Bände belaufen. Er schrieb zuerst neunzehn

Jahre lang für Girardins „La Presse“, später unter dem Kaiserreich meistens für den „Moniteur officiel“. Ich habe alle seine Theaterkritiken, die er nur widerstrebend verfaßte, gelesen; sie besitzen keinen anderen Wert als den stilistischen. Als Kunstkritiker beschränkte er sich immer mehr auf die Beschreibung von Bildern, und auf diesem Gebiet war er ein unerreichter Meister. Der Überdruß am Handwerk, die Unlust, sich Feinde zu machen, das Mitleid mit Anfängern und Unbegabten, endlich eine große Gutmütigkeit und eine nicht weniger große Gleichgültigkeit machten ihn stets nachsichtiger. Zuletzt lobte er fast Alle und Alles mit demselben souveränen Phlegma und in dem gleichen sichern, farbigen Stil. Das große Publikum kannte ihn nur als Kunstkenner, Kunstschriftsteller und Feuilletonisten.

Aber gleichzeitig übte er in aller Stille auf Dichter und Schriftsteller einen mächtigen Einfluß. Von Théophile Gautier stammen in gerader Linie ab: der ausgezeichnete Prosaist Paul de Saint-Victor, ferner Leconte de Lisle, der Gefühlloseste unter den modernen Dichtern, der „satanische“ Lyriker Baudelaire und endlich die ganze Gruppe junger Dichter, welche sich während des Kaiserreichs unter dem Namen „Les Parnassiens“ vereinigten. Saint-Victor erbte von ihm den Farben- und Formensinn, seine Liebe zur bildenden Kunst; Leconte de Lisle sein Talent, sich mit den fremden Kulturen zu identifizieren, sowie seine orientalische Ruhe; Baudelaire seine Vorliebe für den Hautgout der Gefühle und der Sinne, und die parnassischen Lyriker seine untadelige Meisterschaft in der Behandlung des Verses.

Doch obgleich Gautier solcherweise weit hinaus über die Zeit von 1830 gewirkt und lang' über seine Lebenszeit hinaus wirken wird, ist sein Name doch wie nicht leicht ein anderer mit der ersten Kampfperiode des Romantismus eng verknüpft. Es ist ein bezeichnender und rührender Zug, daß sein letzter, unvollendeter Artikel eine Schilderung des Theaterpublikums ist, das der ersten Aufführung von Victor Hugo's „Hernani“ beiwohnte.

XXIX.

Während Théophile Gautiers litterarisch-kritische Arbeiten, einen so großen Platz sie auch in seiner Gesamt-Produktion einnehmen, über seinen Leistungen auf anderem Gebiete fast schon in Vergessenheit geraten sind, hatte einer seiner Zeitgenossen, der gleich ihm Dichter und Kritiker war und dessen Name, so lange sie Beide lebten, oft mit dem seinigen zusammen genannt wurde, ein entgegengesetztes Schicksal. Der Rang, den Sainte-Beuve allmählich als Kritiker erwarb, war so hoch, daß derselbe vor der Nachwelt seine poetischen und größeren historischen Produktionen in Schatten stellte. Als Dichter besaß Sainte-Beuve ein feines und originelles Talent; doch als Kritiker war er ein epochemachender Geist, einer von denen, die eine eigene Methode ins Leben rufen und eine besondere Kunstart begründen. Es läßt sich von ihm sagen, daß er als Neuerer in seinem Gebiete noch mehr bedeutete, als die übrigen Schriftsteller jener Periode innerhalb des ihrigen; denn es gab vor Hugo eine moderne Lyrik, aber man hatte, in strengerem Sinne genommen, vor Sainte-Beuve keine moderne Kritik. Jedenfalls hat er die Kritik umgeformt wie Balzac den Roman. In seinen letzten Lebensjahren erlangte er unbestrittene Autorität, dennoch ist erst in den vierzehn Jahren, die seit seinem Tode verflossen sind, seine Bedeutung auch außerhalb Frankreich den Gebildeten recht eigentlich zum Verständnis gekommen. Ein ausgezeichneter Kenner französischer Litteratur, Karl Hillebrand, hat ihn als den hervorragendsten Geist der ganzen Periode bezeichnet

— eine Äußerung, die nur demjenigen ungereimt erscheinen kann, welcher die Kritik an und für sich niedriger stellt als das Drama oder die Lyrik; doch diese Anschauungsweise dürfte veraltet sein. Für den Schriftsteller ist diejenige Kunst die höchste, in welcher er sein Wesen vollgültig entwickeln kann; und wenn auch ohne Zweifel eine Rangordnung der Geister existiert, so ist es doch höchst zweifelhaft, ob es einen Rangunterschied zwischen den Kunstarten giebt, besonders wenn der produktive Geist die Kunstart oder das Genre zu seinem eigentümlichen fast persönlichem Organ umgebildet hat. Soviel ist gewiß, in Beziehung auf Verstand (nicht nur auf Urteilskraft) stand Sainte-Beuve in der Generation von 1830 unbedingt am höchsten. Seine Eigentümlichkeit ist die: er war ein Geist, der eine außerordentliche Anzahl anderer Geister verstand und klar stellte. Wenn ich ihm gleichwohl den übrigen hervorragenden Persönlichkeiten jener Gruppe gegenüber den Vorrang nicht einräumen kann, so beruht dies in der Begrenzung seiner Fähigkeiten. So viel sein Blick auch umfaßte, ihm mangelte die Totalübersicht. Selten war ein Historiker und Denker ein weniger systematischer Geist. Diese Eigenschaft hatte sicher ihre gute Seite. Daß er sich von Systematik frei hielt, bewahrte ihm die Frische: dadurch war es ihm möglich, sich beständig zu häuten und zu erneuen. So stand er, der 1827 durch seine ersten Artikel im „Globe" Goethes Aufmerksamkeit erregte, noch im Jahre 1869 mit vollem Verständnis, umgeben von allseitiger Sympathie inmitten, ja an der Spitze des Kreises von jüngeren Gelehrten und Künstlern, welcher damals Frankreichs hochgehende Ansprüche auf Ansehen in Europa begründete. Noch in seinen letzten Lebensjahren wurde deshalb Sainte-Beuve als der natürliche General betrachtet, unter dessen Augen „die junge Garde" sich am liebsten auszeichnen wollte. Aber da ihm die Gabe des Zusammenfassens fehlte, war es ihm bei alledem unmöglich, ein bestimmtes Hauptwerk zu hinterlassen, wie er auch die Zeichnung im Großen, den großen Stil nicht zu

erlangen vermochte. Sein Blick war dafür geschärft, überall bezeichnende, bedeutende Einzelheiten zu sehen, doch die Gesamtheit entging ihm. Er sah diese Einzelheiten in beständig wechselnder Bewegung, in jener Bewegung, die das Leben ist; und indem er alle diese Bewegungen in seinem Geiste und mit seiner Feder nachahmte, gab er seinen Bildern eine nie gesehene Wahrheit. Aber er vermochte nicht, die Details mit genügender Überlegenheit zu beherrschen; ihm mangelte der Sinn sowie die Fähigkeit, die näher liegenden Ursachen aus den höheren, diese wieder aus einer einzelnen abzuleiten. Er konnte als Kritiker nur das isolierte Individuum schildern und selbst dieses niemals in einem Zuge in sich abgeschlossen, sondern bald von der einen, bald von der anderen Seite gesehen, bald in dem, bald in einem andern Lebensalter, bald in diesem, bald in jenem Verhältnis zur Umgebung. Ja, nicht einmal den einzelnen Artikel vermochte er zu konzentrieren. Er legte seine besten Gedanken in Nebensätzen, seine feinsten Erläuterungen in Anmerkungen nieder; er zerbröselte sein Lebensbrot in Krumen; er versteckte sein Gold, wie die Bauern in früheren Tagen zu thun pflegten, unter den Dielen des Fußbodens oder in Mauerspalten, auf dem Grund einer Kiste oder in einem Strumpf; er verstand nicht die Kunst, Statuetten daraus zu machen.

Die Freiheit von allem Systematischen, die seine Stärke war, hatte für ihn das große Gute, seine Schriften vor jeder gesuchten Symmetrie zu bewahren. Nichts, auch nicht das Geringste, opferte er dem innern Gleichgewicht seiner Arbeit zu lieb — geschweige um seine Darstellung und seinen Stil zu vereinfachen — wenn ihm im Augenblick etwas vorschwebte, das zu sagen er für notwendig hielt. Er scheute nicht das Zusammengesetzte, so wenig wie Verwicklung oder Mangel an Abschluß. Das Fehlen jener philosophischen Anlagen, die den Schriftsteller zwingen, die Dinge aneinander zu reihen und als Ganzes der Vorstellung zuzuführen, ist die Ursache, weshalb man von Sainte-Beuve's Schriften nie-

mals starke, klare Eindrücke empfängt. Wichtiges und weniger Wichtiges steht allzu oft in demselben Plan. Als Künstler betrachtet erinnert er an jene japanesischen Maler, deren hoher Kunstrang in späteren Jahren von Europa anerkannt wurde; sie überraschen wohlthuend, weil sich bei ihnen keine Spur von akademischer Symmetrie findet; sie befriedigen niemals vollständig, weil sie jeder Perspektive spotten; sie erreichen aber bisweilen in einem außerordentlichen Grade die Wiedergabe des natürlichen Lebens.

Charles Augustin Sainte-Beuve ist am 23. Dezember 1804 in Boulogne-sur-mer geboren. Sein Vater, ein tüchtiger, feingebildeter Beamter, hatte erst mit 52 Jahren daran denken können, sich eine Häuslichkeit zu gründen. Die Frau, welche er heimführte, zählte damals 40 Jahre; kaum ein Jahr vermählt verlor sie den Gatten, zwei Monate vor der Geburt des Sohnes. Von diesem Vater, den Sainte-Beuve nie gesehen, und der ein lebhaftes Interesse für Litteratur, besonders für Poesie hegte (die Bücher seiner Bibliothek weisen Notizen, Randglossen und eingestreute Gedanken auf, welche ihrem Geist und ihrer Form nach merkwürdig an die des Sohnes erinnern[1]), scheint er die Anlage zu kritischer Reflexion geerbt zu haben; von der Mutter, die den Knaben frühzeitig Englisch lehrte (ihre Mutter war eine Engländerin gewesen), stammt seine damals in Frankreich so ungewöhnliche Vorliebe für englische Lyriker, Bowles, Crabbe, Cowper und insbesondere für Wordsworth sowie die übrigen Dichter der Seeschule, die er so oft übersetzt und zitiert hat. Etwas Altväterisches und Schwermütiges darf man mit ziemlicher Sicherheit teils von dem vorgerückten Alter der Eltern ableiten, teils von der niedergedrückten Stimmung seiner Mutter, die, während sie das Kind unter dem Herzen trug, von der Krankheit und dem Tode ihres Mannes getroffen wurde.

[1] Man findet diese Gedankenspäne des Vaters teilweise abgedruckt als Anhang zu Morands Ausgabe von Sainte-Beuve's Briefen an den Abbé Barbe.

Als Knabe war Sainte-Beuve schwermütig und furchtsam. Unter dem Einfluß der mütterlichen Erziehung entwickelte sich bei dem zwölfjährigen Knaben eine fast unheimliche religiöse Schwärmerei; mit dem glühendsten Eifer versah er die Dienste eines Chorknaben bei der Messe. Es war nur ein vorübergehender katholischer Paroxismus, aber deutlich genug hat er seine Spuren hinterlassen, die sich später auffrischen ließen. Der zum Jüngling Heranreifende bewahrte nicht nur die Pietät für das Christentum, sondern auch den Hang, sich mit religiösen Zweifeln und theologischen Grübeleien zu beschäftigen. Dies haftete ihm an, bis er als Student die Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts und die damals lebenden Repräsentanten der sensualistischen Philosophie, de Tracy, Daunou, Lamarck hörte, dann hat er sich rasch von der Theologie emanzipiert. Bei dem Eintritt ins Mannesalter war seine Grundlage der reine Empirismus; dieser Fond, der noch einmal von religiösen Stimmungen und Velleitäten, jedoch nur vorübergehend verdrängt wurde, tauchte später wieder in ihm auf und bewährte sich als der bleibende und entscheidende. Sainte-Beuve hatte sich in der Schule in den historischen und philologischen Fächern ausgezeichnet. Trotz seiner Neigung zur Litteratur widmete er sich jedoch dem Studium der Medizin, teils seiner Zukunft halber, teils um ein Gegengewicht gegen die bloß rhetorische Ausbildung zu haben. Von 1823—26 trieb er neben litterarischen Beschäftigungen mit Eifer und Interesse physiologische und anatomische Studium. Er war arm, ohne bei seiner Mäßigkeit jemals Not zu leiden, und äußerst fleißig.

Der junge Mediziner war nichts weniger als schön. Sein großer runder Kopf war fast zu schwer für den Körper, die Gestalt ohne Eleganz, das rotblonde Haar zugleich struppig und fein. Aber in den blauen, leuchtenden Augen, die sich zuweilen seltsam erweiterten, bald groß, bald klein schienen, blitzten tausend Fragen, lächelte überlegene Schalkhaftigkeit und dämmerte dazwischen ein träumerisches Sehnen, das, halb sinnlich, halb poetisch,

die Herzen gewann. Als armer, häßlicher Student kannte er vom schönen Geschlecht nicht viel mehr als die Sünderinnen im Quartier latin. Er hatte ein sinnlich glühendes, unfeines Temperament, das unmittelbare Befriedigung suchte; Demütigung und Gewissensbisse waren für ihn die unmittelbare Folge derselben. Dabei besaß er eine stark entwickelte, träumerisch-poetische Einbildungskraft, die von einer feinen Melancholie umschleiert sich der Romantik und dem Mysticismus zuwandte. Vielleicht hatte er etwas von dem unwillkürlichen Groll der Häßlichen gegen die Männer, welche schon durch ihr bloßes Auftreten Frauenherzen erobern, und dabei doch selbst etwas von der Unwiderstehlichkeit der Insinuanten.

Zu Anfang 1827 schrieb er in den „Globe" zwei Artikel über Victor Hugos „Odes et ballades", welche seinen Eintritt ins romantische Lager zur Folge hatten. Hugo besuchte ihn, um ihm zu danken, traf ihn aber nicht zu Hause. Als Sainte-Beuve wenige Tage darnach sich in Hugo's Haus vorstellte, lernte er mit einem Mal die beiden Persönlichkeiten kennen, welche in seinem Jugendleben die größte Rolle spielen sollten. Rasch wurde er zünftiger Kritiker der romantischen Schule. Es handelte sich in erster Linie darum, den Zusammenhang der neueren Schule mit der älteren französischen Kultur nachzuweisen, ihr nationale Ahnen zu schaffen. Sainte-Beuve löste diese Aufgabe in seinem vortrefflichen kritischen Jugendwerk „Tableau de la poésie française au XVIe siècle" (1827 — 28). Der Grundgedanke darin war: vom Geschlecht von 1830 den Faden über die klassische Periode weg zu ziehen bis zu Ronsard, du Bellay, Philippe des Portes und den übrigen so lange und mit Unrecht mißachteten Dichtern der Renaissancezeit. Dies Buch ist in Bezug auf Sainte-Beuve's Schriftstellerwirksamkeit die genaue Parallele von dem, was „Les Grotesques" in derjenigen Th. Gautiers war; es ist älter als das letztere, im übrigen ebenso gründlich und fein analysierend, wie „Les Grotesques" plastisch und bizarr.

1829 folgte seine erste Gedichtsammlung, „Josephe Delormes Poesieen", originelle und manierierte Gedichte, welche nicht geringes Aufsehen machten. Die Fiktion war die, daß sie von einem jungen Studenten der Medizin geschrieben seien, der an der Schwindsucht gestorben; doch unter dem durchsichtigen Pseudonym schilderte Sainte-Beuve in der Vorrede sich selbst und sein eigenes Leben. Josephe Delorme ist ein Abkömmling von Obermann — arm, reichbegabt, voll Mitgefühl mit dem Unglück der Menschheit, ein genialer und glanzloser Geist wie sein Stammvater, aber noch mannigfaltiger in seinem Gemütsleben als jener;[1] denn Josephe Delorme ist zugleich Philosoph und unglücklich über seinen Unglauben, ideal in seinem Hoffen und seinem Streben und doch niedrigen Ausschweifungen zugeneigt. Der Held ist hier der gewöhnliche desperate Jüngling von 1830, jedoch auf mehr bürgerliche Proportionen reduziert als bei den übrigen Dichtern; seine Verzweiflung ist nicht so hochpathetisch, und doch wahrheitsgetreuer. Die Gedichte sind formell merkwürdig durch die Vorliebe für Erneuerung der reizenden altfranzösischen Versarten nach Ronsard und Charles von Orleans, welche sich darin offenbart; zugleich verraten sie, wie sehr Sainte-Beuve (ungefähr wie A. W. Schlegel) für die Form des Sonetts eingenommen war. Vor Allem aber sind sie interessant durch den Realismus, der schon hier beim Autor durchbricht und sich wohl bisweilen dem Einfluß der englischen Seeschule zuschreiben läßt, allein schon durch die kühne Wahl der Sujets (man vergleiche z. B. das Gedicht „Rose") sich fast durchgängig als original und ganz französisch beweist. Das ideale Element vertreten die Gedichte, worin der Verfasser sich in Entzücken ergeht über das „Cénacle" (den kleinen Kreis von Dichtern und Malern, in welchen er aufgenommen wurde), und dessen Mitglieder bald einzeln, bald insgesamt verherr-

[1] Über Obermann siehe „Die Emigrantenlitteratur". S. 59 ff.

licht werden. Seine Ekstase den Freunden gegenüber übersteigt alle Grenzen. Einzelne von diesen Gedichten fand man in damaliger Zeit so gesucht, daß man sich darüber lustig machte. „Les Rayons jaunes“ streifen in der That an die Grenze des Lächerlichen. Andere fand man platt. Guizot definierte Josephe Delorme als „un Werther jacobin et carabin“ (Jakobiner und Mediziner); doch Alles in Allem kann man sagen, daß das Buch nicht geringes Glück machte, und der Erfolg war verdient.

Sainte-Beuve's nächste Gedichtsammlung (März 1830) bezeichnet im Verein mit seinem Roman „Volupté“ (1834) und den zwei ersten Bänden von „Port-Royal“ die sentimentale und etwas frömmelnde Periode seines Schriftstellertums. „Les Consolations“ sind unter Ausdrücken hysterischer Bewunderung mit einem Akkompagnement von christlicher Reue Victor Hugo zugeeignet, dessen Name fast auf jeder Seite vorkommt. Das erste Gedicht wie auch mehrere andere sind an Madame Hugo gerichtet. Sie war Sainte-Beuve's Jugendliebe; ihr hat er, ohne daß er es gedruckt bezeugte, in Wahrheit doch das Ganze huldigend dargebracht. Sein Verhältnis zu ihr behandelt eine augenscheinlich ganz wahrheitsgetreue Gedichtsammlung „Le Livre d'amour“, welche Sainte-Beuve zwar drucken ließ, aber nicht veröffentlichte, mit allzugroßer Offenheit; was darin von Belang ist, findet sich in Pons' unwürdigem Buch „Sainte-Beuve et ses inconnus“. Dasselbe Thema liegt auch allen Hauptpartieen des Romans „Volupté“ zu Grunde; das Verhältnis des Verfassers zu Victor Hugo und dessen Haus läßt sich in Amaurys Beziehungen zu dem anerkannten politischen Führer Couaën und dessen Gemahlin unschwer erkennen. Sainte-Beuve selbst und viele Andere nach ihm haben angedeutet, daß die ganze schwachkatholisch gefärbte, oder vielmehr gefirnißte, Gruppe seiner Arbeiten, welche während seines Schwärmens für und mit Madame Hugo entstand, direkt von ihr inspiriert gewesen sei; diese Dame, die in ihren reiferen Jahren als eifrige Freidenkerin geschrieben hat, war in ihrer

Jugend streng katholisch gesinnt. Man hat behauptet, Sainte-Beuve sei in seinem Bemühen, sie zu gewinnen, so weit gegangen, daß er sich angewöhnte, in ihrer Weise zu sprechen und ihre Empfindungen nachzufühlen. Ich halte diese Erklärung für falsch und bin überzeugt, daß Sainte-Beuve sowohl sich selbst als Andere durch die Art täuschte, in welcher er in späteren Jahren über seine Jugendwerke zu sprechen pflegte. In einem Brief, datiert vom Juli 1863, schreibt er an die Schriftstellerin Hortense Allart de Méritens (Madame Saman): „Ich habe in meiner Jugend ein Bischen christliche Mythologie getrieben, aber sie ist verdunstet. Sie war für mich, was für Jupiter das Schwanengefieder bei Leda — ein Mittel, um Zutritt bei den Schönen zu erlangen und zärtlichere Augenblicke zu erhaschen. Die Jugend hat Zeit und macht von jedem Mittel Gebrauch.“ — Mir gefällt die frivole Weise nicht, womit er hier einen Zug zu bemänteln sucht, der ganz einfach aus der Weichheit und Unselbständigkeit seines Jugendcharakters, der ihn zum Katholizismus ziehen mußte, entsprang. Diese Richtung wurde, bevor sie verlief, von einem Zeitstrom, welcher, wie es gewöhnlich geht, eben im Begriffe war, Modeströmung zu werden, vertieft. Jenen Zeitpunkt bezeichnet die Wiedergeburt des philosophischen Spiritualismus. Sainte-Beuve war im Jahre 1828 Hörer der Vorlesungen, welche Jouffroy nach seiner Entlassung auf seinem Zimmer hielt, und war außerdem, wie fast alle jungen Leute der damaligen Zeit, von Cousin beeinflußt. Die Philosophen der neuen Zeit bekehrten ihn vorläufig vom Sensualismus. Viele der Jüngeren hielten den Romantismus noch, wofür Hugo ihn von Anfang an betrachtet, für die Reaktion gegen die heidnische Kunst und die Litteratur der Klassiker. Überdies war ein Flügel des romantischen Lagers in seinem Eifer für die poetische Wiedergeburt des Mittelalters eng verbunden mit der jungkatholischen Schule, die sich um Lamennais und Abbé Lacordaire scharte und das Blatt „L'Avenir“ gegründet hatte, für welches

auch Sainte-Beuve Artikel lieferte — was Wunder, wenn einige Tropfen aus dem Weihwasserkessel der Neukatholiken zu den jungen Schriftstellern hinüberspritzten und somit die neuen Bücher benetzten, welche vom romantischen Lager ausgingen? Lacordaire hat sogar teilweise die Schlußpartie von „Volupté," die Schilderung des Klosterlebens, verfaßt. Die Frömmelei, welche in „Les Consolations" vorherrscht und u. a. Beyle ärgerte, der übrigens Sainte-Beuve's aufrichtiger Bewunderer war, und der Weihrauchdunst, welcher die letzte Hälfte von „Volupté" durchdringt, erinnern lebhaft an ähnliche Phänomene bei den deutschen Romantikern.

Der Roman „Volupté" ist trotz seiner Breite und seines schleppenden Ganges eine feine, tiefsinnige Seelengeschichte. Es sind Bekenntnisse in Rousseaus Manier, aber der Stil ist in Bild und Farbe reicher, feiner nuanciert und zeichnet sich durch eine gewisse Empfindsamkeit aus, die an jene Art Lyrik erinnert, welche Lamartine etwas später in „Jocelyn" anwendet, wie denn dieses Werk, obschon keuscher, doch hinsichtlich des Stoffes mit Sainte-Beuve's Roman verwandt ist. Das Buch ist eine von tiefen und scharfen Reflexionen durchzogene Schilderung des genußsüchtigen Lebens eines Jünglings, in welchem die sinnlichen und die zärtlichen Triebe der Seele gleichermaßen Frische und Thatkraft vernichten. Vor allem behandelt dies Buch die weichliche, freundschaftliche Zuneigung zum anderen Geschlecht, besonders zu den jungen Frauen, womit begabte Jünglinge nicht selten so viele Zeit und ihre beste Kraft verschwenden. Als bloße Verschwendung hat jedoch Sainte-Beuve die Jugendzeit so zu verbringen nie in vollem Ernst betrachtet; richtet er doch selbst einmal gegen einen genialen, aber etwas zu handfesten und einseitigen Schriftsteller den Vorwurf, daß er viel zu angestrengt und zu einsam gearbeitet und sich dadurch geschadet habe, indem er allzuselten jene Gesellschaft aufgesucht, „welche unter allen die beste ist, wo man am meisten und stets auf die angenehmste Weise von der Welt seine Zeit verliert: die Gesellschaft von Frauen."

Der Held des Buches, Amaury, ist zwischen drei Frauen gestellt; er liebt die eine, welche mit seinem Herrn und Führer vermählt ist, heißer als er wagt, ihr merken zu lassen; er giebt die zweite, seine Jugendbraut, um jener anderen willen auf, und zugleich läßt er sich mit der dritten, die er abwechselnd begehrt und wieder durch Kälte und Gleichgültigkeit kränkt, in eine Liebesintrigue ein, welche ihn weder befriedigt, noch vor wilden Ausschweifungen mit unwürdigen Weibern schützt. Wißbegierig, ehrgeizig, von eisernem Fleiß beseelt, wie er ist, greifen so viele starke Anreizungen seine Geisteskraft an. Zuletzt sieht er keine andere Rettung, als sich der strengen Disziplin der katholischen Kirche zu unterwerfen. Von diesem Standpunkte aus überblickt Amaury sein Jugendleben und stellt es dem Leser dar. Die Erzählung giebt sich also gewissermaßen als die Beichte eines katholischen Geistlichen und hat dadurch an einzelnen Stellen eine ganz unleidliche Salbung erhalten. Die Ausbrüche von Reue, die moralischen und religiösen Ermahnungen, die Gebete und Predigtmotive, welche den Gang der Handlung unterbrechen, sind die wenigst anziehenden Partieen des Buches. Doch der Kern des Romans hält den Leser schadlos: da ist der klare Blick für die Entwickelungs- und Krankheitsgeschichte der Seele, der auf eingehendem Selbststudium beruht und den künftigen Kritiker anzeigt; da ist ferner das Verständnis für Frauennaturen, das den weiblichen Zug in Sainte-Beuve's eigenem Naturell verrät und die einzig dastehende Fähigkeit ankündigt, mit welcher er bald als Kritiker die Tiefen der Frauenseele ergründen und auslegen sollte. Hierin liegen die Vorzüge des Buches.

Ich führe einige Proben an von der scharfen Beobachtung und dem Reichtum schlagender Reflexionen, die es enthält: „Wie ist die Jugend undankbar von Natur! Mit verächtlicher Miene wirft sie Alles weit von sich, was sie nicht selbst sich erworben. Nur die Bande sind ihr wert, welche sie selbst geknüpft; sie will Freunde für sich allein haben, Wesen, die sie selbst erwählt, denn

sie glaubt in ihrer Seele Schätze zu haben, um sich Herzen kaufen, und Ströme der Zärtlichkeit, um dieselben befruchten zu können. Da sieht man, wie sie sich für das Leben Freunden ergiebt, welche sie gestern noch nicht gekannt, und jungen Mädchen, die sie kaum gesehen, ewige Liebe und Treue zuschwört." — „Wie sind die menschlichen Freundschaftsverbindungen doch so nichtig! Wie schließt eine die andere aus! Wie sie aufeinander folgen und sich überstürzen gleich Wogen! O Jammer! Dies Haus, in das Du abends und morgens gehst, das Dir wie Deine Heimstatt, ja besser als diese erscheint, und um dessentwillen Du jede frühere Freundlichkeit geringschätzest — sei gewiß, daß dieses Haus eines Tages Unrecht haben wird; Du wirst es meiden wie einen unheimlichen Ort, und wenn Dein Weg Dich zufällig einmal in die Nähe führt, wirst Du einen großen Umweg machen, um es nicht zu sehen. Je begabter Du bist, desto bestimmter trifft dies ein." —

Hier ein Satz, den jede aufrichtige Natur, welche schon die schmerzliche Notwendigkeit fühlte, etwas verschweigen zu müssen, verstehen und in seiner treffenden Kürze bewundern wird: „Indem ich meine wirkliche Empfindung ausdrückte, gab ich mir den Anschein, das auszudrücken, was ich nicht fühlte, um, während ich sie täuschte, ehrlich gegen mich selbst zu sein." — Hier eine kurze, wehmütige Lebensbetrachtung: „Ein Truppencorps zieht langsam auf der Straße dahin; die feindlichen Schützen, welche zu beiden Seiten versteckt liegen, richten ein fürchterliches Blutbad unter ihm an, und es kommt zum Kampfe. Wenn alsdann der Chef der Truppe mit dem einen oder dem andern glücklich durchgekommenen Bataillon und mit zerfetzter Fahne noch vor Abend in die nächste Stadt einrückt, so nennt man das einen Triumph. Wenn ein oder der andere Teil von unsern Plänen, unserm Ehrgeiz, unserer Liebe weniger stark gelitten hat als der Rest, so sprechen wir von Ruhm oder Glück." — Hier endlich ein feines kleines Bild von der eifersüchtigen Liebe:

„In jenen Augenblicken, da sie auf Eroberungen ausgeht und durch jeden Widerstand, ja selbst durch jedes zärtliche Gefühl für Andere gereizt oder erbittert wird, möchte ich sie mit jenen asiatischen Despoten vergleichen, welche, um sich den Weg zum Thron zu bahnen, alle Näherstehenden und Angehörigen, selbst ihre eigenen Brüder erwürgen."

Mit „Les Pensées d'Août" beschloß Sainte-Beuve seine dichterische Laufbahn. Dies Buch ist unter seinen Gedichtsammlungen das einzige, welches gar kein Glück gemacht hat und offenbar ist es auch das kälteste; doch will es mir scheinen, obschon ich mit meiner Meinung allein stehe, als ob die Originalität des Dichters erst hier voll zum Durchbruch gekommen. Es findet sich hier ein in der Lyrik der romantischen Schule einzig dastehender Realismus; kein früherer Dichter hatte sich erkühnt, so viel von den Redewendungen des täglichen Lebens und von dessen objektiver Welt in die Lyrik aufzunehmen. Im Norden, wo man selbst heutzutage noch nicht recht den Mut hat, einem Omnibus oder einer Eisenbahn in einem lyrischen Gedicht Platz einzuräumen, müssen Poesieen wie diese fast als Zukunftslyrik betrachtet werden.

Hier, wie in den Gedichten Josephe Delormes, ist etwas vom Stil und der Auffassung der englischen Seeschule auf französischen Boden verpflanzt. Hier wie dort eine nüchterne, einfache Beobachtung der Wirklichkeit; hier wie dort stützt die Darstellung sich auf die Überzeugung, daß zwischen Prosa und gebundener Rede kein wesentlicher Unterschied zu beobachten sei. Aber während sich bei jenen englischen Poesieen ein befremdender Mangel an intellektueller Pointe fühlbar macht, tritt hier eine echt französische dramatische Spannung hervor. Es ist ein kleines Drama, das sich innerhalb des Umrisses einer kurzen lyrischen Erzählung abspielt.

Ich hebe das Gedicht hervor: „A Madame la Comtesse de T." Die Gräfin, der es zugeeignet ist, erzählt. Sie macht eine Rheinfahrt von Köln nach Mainz. Um die Aussicht besser zu genießen,

ist sie in ihren Wagen gestiegen, der auf dem zweiten Platz des Dampfschiffes untergebracht ist; so sitzt sie nun unter den Passagieren dieser Klasse: unter Dienstboten, Arbeitern mit ihren Frauen, armen Reisenden. Da ruft eines ihrer Kinder: „Mama! Graf Paul ist unter den Passagieren.“ Sie wendet sich um und sieht zwar nicht diesen Bekannten, dafür aber einen Mann mit feinen Zügen und weißen Händen, dessen grober, alter Arbeiteranzug ihr eine Verkleidung zu sein scheint. Er ist der unzertrennliche Genosse einer einfachen Londoner Arbeiterfamilie: der Mann ist ein ungehobelter Mensch, ununterbrochen mit Essen beschäftigt, wenn er nicht seine Pfeife schmaucht, die Frau auf den ersten Blick unscheinbar; sie haben eine Tochter von ungefähr vierzehn Jahren bei sich, ein niedliches Kind. Die Gräfin meint zuerst, der junge Mann, in welchem sie einen politischen Flüchtling, einen Polen, vermutet — es spielt im Jahre 1831 — fühle sich von dem jungen Mädchen angezogen; da bemerkt sie, daß es die Mutter ist, deren Blick unverwandt an ihm hängt. Und diese Frau ist nicht mehr jung, obschon sie vor wenigen Jahren noch hübsch gewesen sein mag; ihre Haltung ist trotz des abgetragenen Kleides elegant und sie hat prachtvolles Haar. Mit einer Sorgfalt, die nicht Liebe ist, sondern nur zärtliche Achtsamkeit auf die, deren Herzen man teuer, hält der junge Mann den Schirm über sie und hüllt sie, weil es zu regnen anfängt, in ihren Mantel; für ihre kleine Knaben kauft er teure Trauben. Der Gräfin kommt der Gedanke, daß er in der fremden Stadt, wo er Sicherheit gesucht, an dieser armen Vorstadts-Familie Freunde gefunden habe. Aber er will, gleich ihr selbst, in Mainz landen, während die Anderen mit dem Schiffe weiterreisen.

„Er schickte sich an das Schiff zu verlassen. Ich sah nun den Jammer. Er küßte die zwei kleinen Knaben, umarmte den Mann, reichte der Tochter die Hand (und das Kind lächelte boshaft, neugierig wie eine kleine Eva); er drückte der Frau beide Hände, indem er ihrem Blick auswich.“ Da ertönt das letzte Glockensignal. Er eilt über

die Brücke und steht am Ufer. Alle grüßen und winken ihm nach; die Kinder, für welche Alles ein Spiel ist, rufen mit einer Art von Freude Lebewohl.

„Aber die Frau, o die Frau! Unbeweglich blieb sie stehen mit erhobenem Arm, ein rot und blaues Taschentuch in der Hand. Sie ließ es nicht flattern; sie schien leblos, und wohl hätte sie verdient, daß der Himmel sich ihrer erbarmte und sie versteinte ... Ich dachte: Arme Seele! Du Witwe einer wahnsinnigen Liebe, wie soll dies werden bis zum Abend, und morgen, und immer! Dieser plumpe, rohe Mann, diese tiefe Armut, diese Tochter, welche Alles weiß und keineswegs mit nachsichtigen Blicken auf der Reise Alles ausgespäht — welch' ein Schicksal!" Am nächsten Tage, schließt die Gräfin, da der junge Mann mein Reisegefährte war, richtete ich die Worte an ihn: „Sie sind heute sehr einsam." — „Ja," antwortete er kalt, „direkt von London aus bin ich nun seit sechs Wochen mit diesen braven Leuten gereist." — Die aristokratische Überlegenheit des Tones stand in Widerstreit mit den wohlwollenden Worten. „Und sehen Sie dieselben bald wieder?" — „Niemals," antwortete er mit einem eigentümlichen Lächeln; „ich werde ihnen sicher nimmermehr begegnen; ich reise nach der Schweiz und von dort aus noch weiter." — —

Ich mache noch aufmerksam auf die kleine, geniale Komposition „Herr Jean, der Schullehrer". Es ist eine Erzählung in metrischer Form von einem armen, vater- und mutterlosen Dorfschulmeister, der in einer Findelanstalt erzogen wurde und eines Tages erfährt, wer sein Vater ist: kein Geringerer als der berühmte Jean Jacques Rousseau, welcher bekanntlich alle seine Kinder, die ihm seine Therese geboren, aussetzen ließ. Bisher hatte der Schullehrer noch Nichts von Rousseau gelesen. Nun beginnt er damit und liest mit großer Begeisterung Emile, Héloise und all' die anderen Werke. Er fühlt tiefer als irgend ein Anderer sowohl die geniale Wärme, als auch den geringen Grad von Ge-

wissenhaftigkeit, welche die Bücher enthalten. Zuletzt kann er der Lust nicht widerstehen, seine Eltern kennen zu lernen. Er reist nach Paris, findet das Haus und steigt die Treppe empor. Zu oberst, wo eine Thür halb offen steht, hört er das Schelten einer gellenden Frauenstimme; hier ist sein Ziel. Er tritt ein und versucht eine passende Einleitung für sein Anliegen zu finden. Der alte Mann sitzt, den Rücken gegen ihn gekehrt, über seinen Schreibtisch gebeugt; er hört ihn an, ohne sich umzudrehen. Der Sohn bringt stammelnd sein Anliegen vor, aber noch eh' er den Grund seines Kommens erklärt hat, trifft ihn ein lauernder Blick, der ihn als Lauscher und Späher beargwöhnt und ihn verjagt. Zum zweiten Male fühlt er sich verstoßen von seinem Vater — von dem Vater, welchen er sich von Gott auf den Knieen erbitten wollte, und zu dem er sich mit Stolz vor aller Welt bekannt haben würde; zum zweiten Mal von seiner Mutter, jener Frau mit dem rohen Äußern und dem harten Blick. Und er eilt fort, wieder aufs Land, um als demütiger Schullehrer einige von den Wahrheiten zu verwirklichen, die sich in den Schriften seines Vaters vorfinden und durch seines Vaters Leben verleugnet werden. Indem er als Lehrer die Kinder erzieht, treibt der wahre Kern in Rousseaus „Emile" in dem wirklichen Leben Keime.

„Les Pensées d'Août" erschienen 1837. Von da ab ist Sainte-Beuve ausschließlich Kritiker.

XXX.

Es war Sainte-Beuve's eigentlicher und größerer Beruf, der ihn der Dichtkunst abtrünnig machte. Aber er führte ihn nicht hinweg von der Poesie. Diese wurde vielmehr von nun an die unterirdische Quelle, welche seine kritischen Untersuchungen, selbst deren trockenste und ernsteste Gebiete, befruchtete und ihnen Frische und üppiges Leben verlieh.

Indes ist es interessant zu beobachten, welche Zickzackwege der erste große moderne Kritiker einschlug, bis er langsam die persönliche Reife für seinen Beruf erlangte. Als bei der Julirevolution das romantische Cénacle sich auflöste, war Sainte-Beuve so ausgesöhnt mit den herrschenden Männern der Restauration, daß er nahe daran war, von Polignac zum Gesandtschaftssekretär ernannt zu werden, um als solcher den Dichter Lamartine nach Griechenland zu begleiten. Er hätte nichts dawider gehabt, eine für einen jungen Poeten so wünschenswerte Stelle von den Machthabern anzunehmen. Er hegte deshalb unwillkürlich einige Bitterkeit gegen das neue Regiment, unter welchem fast alle seine litterarischen Freunde politisch avancierten. Ein gewisser volkstümlicher und demokratischer Grundzug war immer in ihm (wie er z. B. das „von" vor seinem Namen abwarf, obschon er es von seinem Vater geerbt); so fühlte er sich jetzt zur Opposition gegen die Regierung gezogen und gelangte bald dazu, ein Helfer und gewissermaßen ein Dolmetscher für den naivbegeisterten und stilistisch völlig unbegabten Sozialphilosophen Pierre Leroux zu werden. Ebenso blieb er Mitarbeiter des Blattes „Le Globe" auch dann noch, als es aus

den Händen der Doktrinären in die der Saint-Simonisten überging und als deren Organ das Motto trug: „À chacun selon sa vocation, à chaque vocation selon ses oeuvres". Er war (wie Heinrich Heine) begeistert für Père Enfantin, und in einem Artikel von 1831 stellte er Saint-Simons religiöse Schriften hoch über Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts".

Kaum hatte er nach Auflösung der Saint-Simonistischen „Familie" im Jahre 1832 sich von den Schülern Saint-Simons getrennt, als er sich Armand Carrel, dem litterarischen Häuptling des republikanischen Frankreich, näherte. Obgleich er in dem Artikel, welchen er 1852 über Carrel schrieb, sein näheres Verhältnis zu diesem verschleiert hat, ist es gewiß, daß er drei volle Jahre für den „National" schrieb, und zwar sowohl über Politik wie über Litteratur.

Wie früher mit den Romantikern, Royalisten, Saint-Simonisten, kam er nun mit den Republikanern in Fühlung, und lernte auch diese näher kennen. Zur selben Zeit führte sein Freund Ampère ihn in L'Abbaye des Bois ein, wo die bejahrte Madame Récamier thronte und wo man Chateaubriand wie einem Abgott huldigte. Als es in Folge eines Artikels über Ballanche, worin Sainte-Beuve legitimistische Sympathieen zu verraten schien, zwischen Carrel und ihm zum Bruche kam, näherte er sich mehr Lamennais, der ihn übrigens zuerst aufgesucht hatte. Bald wurde er dessen Vertrauter und Ratgeber. Was ihn an Lamennais interessierte, war teils die demokratische Flamme in der Seele des großen Geistlichen, teils dessen Grundidee: es sei, damit der unaufhaltsam anschwellende Strom der Demokratie seine Ufer nicht überflute, nötig, über das so mächtige und innerhalb einer gewissen Begrenzung so wahre demokratische Prinzip als Damm ein anderes, noch mächtigeres aufzurichten — das religiöse, welches mit Nachdruck zu den Völkern und mit gleich großer Überlegenheit zu den Königen sprechen könne. Ja Sainte-Beuve war für Lamennais in dessen erster Periode so

sehr eingenommen, daß er sogar in einem seiner Artikel einen bedingten Vorwurf gegen ihn wegen des entschiedenen Abfalles von Rom richtete. Er meinte: wer erst vor kurzem dafür gekämpft, die Geister unter die Zucht der herrschenden Kirche zu beugen, habe nicht das Recht, nun als antipäpstischer Demagoge aufzutreten.

Die drei Jahre von 1834—37 waren die schmerzlichst bewegten in Sainte-Beuve's Leben. Sein Verhältnis zu Madame Hugo löste sich im letzten dieser Jahre durch eine plötzliche Krise; sie zerriß zugleich das Band, welches ihn an die romantische Schule knüpfte, und machte seinen religiösen Velleitäten ein Ende. Er verließ Paris und wandte sich nach Lausanne, wo er in den Jahren 1837—38 die Vorlesungen begann, aus denen sein großes Werk „Port-Royal" entstand. Der Plan dazu war schon früher von ihm entworfen, der Anfang schon früher geschrieben; daß die Vorträge für ein wenn auch protestantisches, so doch gläubiges Auditorium gehalten wurden, bestimmte bis zu einem gewissen Grade ihren Ton. In Lausanne kam Sainte-Beuve mit dem ausgezeichneten reformierten schweizerischen Geistlichen Vinet in Berührung, einem von den Wenigen, denen er bis zu seinem Tode Ehrfurcht bewahrte. Dieser Mann, von strenger, aufrichtiger Religiosität und zugleich ein äußerst feiner, scharfer Kritiker der französischen Litteratur, interessierte Sainte-Beuve in gleich hohem Grade als Charakter wie als Geist. Vinets Definition des Christenthums als Inbrunst machte Eindruck auf Sainte-Beuves regen theologischen Sinn; und Vinet hielt sich, wenn der berühmte französische Schriftsteller als aufmerksamer Zuhörer neben ihm ging, überzeugt, ihn zu seinem Glauben bekehrt zu haben. Nichtsdestoweniger reiste Sainte-Beuve als Ungläubiger von Lausanne nach Italien und von da zurück nach Paris, wo er seine Thätigkeit als Kritiker in größerem Stile als je zuvor wieder aufnahm, zunächst mit dem Unterschied, daß er, der als Kampfkritiker begonnen, nun als erklärender und belehrender Schriftsteller auftrat.

Er genoß hohes Ansehen als Recensent der „Revue des deux mondes“, erlangte großen Einfluß und war als Weltmann in den aristokratischen Salons gesucht und gern gesehen. Dabei galt er für einen trotz seiner Unabhängigkeit ruhigen und würdigen Schriftsteller. In der Politik gehörte er zum Centrum nächst der Rechten. Eine Dame, zu welcher er bald in das zärtlichste Freundschaftsverhältnis trat, sicherte seine Stellung in der vornehmen Welt. Es war Madame d'Arbouville, die Verfasserin mehrerer hübschen, melancholischen Novellen, Witwe eines Generals und Nichte des Premierministers Graf Molé. Sainte-Beuve verbrachte während des Winters seine freie Zeit in ihrem Haus und in den Salons ihrer Bekannten; im Sommer war er bei ihren Verwandten auf dem Lande zu Gast. Er wurde Graf Molés Freund und litterarischer Ratgeber. Wenn die Gelegenheit dazu sich bot, nahm er auch für diesen feingebildeten Edelmann aus der klassischen Schule Partei gegen seine eigenen alten Bundesgenossen, die Romantiker, sofern diese es an Geschmack und Takt mangeln ließen.[1] Er wurde schon 1844, ohne vorher auch nur einmal abgelehnt worden zu sein, als Mitglied in die französische Akademie aufgenommen, protegiert, wie er von all' den monarchischen und klassischen Salons war. (Man kann anläßlich dieses Umstandes einen bittern Angriff gegen ihn in den Briefen von Madame de Girardin, Sainte-Beuve's geistreicher Feindin, lesen.)[2] Das Pikante bei der Eintritts-Ceremonie des Ex-Romantikers war, daß es Victor Hugo, der erst nach dreimaliger Abweisung in die Akademie aufgenommen worden war, zufiel, die Begrüßungsrede zu halten.

Dieser neue Kreis vermochte übrigens Sainte-Beuve ebenso wenig festzuhalten, wie die früheren es gekonnt. Die Revolution

[1] Man sehe Sainte-Beuve's Artikel über de Vigny's Aufnahme in die Akademie, außerdem den von ihm selbst mitgeteilten Brief einer Dame [Madame Hugo] an ihn über diese Aufnahme.

[2] Lettres parisiennes. IV. p. 179.

von 1848 zersplitterte diese Gesellschaft, und als die siegenden Republikaner ihn tödlich kränkten, indem sie eine ganz alberne Anklage gegen ihn erhoben, fühlte er sich mehr als jemals isoliert.[1] Zum zweiten Mal verließ er Frankreich für längere Zeit. Er hielt in Lüttich die Vorträge, denen sein Buch „Chateaubriand et son groupe littéraire" die Entstehung verdankt — Vorträge, deren Inhalt und Ton der monarchischen Partei sehr nahe gehen mußte und die eine große Ernüchterung verrieten.

Madame d'Arbouville starb 1850. Hiermit war das persönliche Band, welches ihn mit den alten Parteien zusammenhielt, zerrissen. Der demokratische und sozialistische Instinkt, welcher ihn zu den Saint-Simonisten und zu Carrel hingezogen hatte, trieb ihn dem zweiten Kaiserreich zu. So wenig wie irgend ein anderer der Männer von 1830 (den eine kurze Zeit berühmten, ehrenhaften, im übrigen aber gering begabten Dichter Auguste Barbier ausgenommen) war Sainte-Beuve davon frei, den allgemeinen Napoleonkultus zu teilen; er betrachtete das Kaisertum als einen vom Volk getragenen, gegen die Herrschaft der Bourgeosie gerichteten Imperialismus, und in dem bekannten, viel angegriffenen Artikel „Les regrets" erklärte er nicht nur seinen Anschluß an Napoleon III., sondern sprach sich sogar über die Orleanisten und Legitimisten in einer Weise aus, deren Hohn eine naive Vergeßlichkeit von seiner Seite bekundete. Er schrieb zuerst für „Le Constitutionnel", dann eine Zeitlang für den „Moniteur officiel", dann wieder für „Le Constitutionnel", endlich in seinem letzten Lebensjahre für das Oppositionsblatt „Le Temps". Augenscheinlich meinte er es vollständig aufrichtig; er ließ sich eben, wie immer, auch hier unwillkürlich beeinflussen, um später mit desto klarerem Blick eine um so ein-

[1] Man klagte ihn an, er habe sich aus dem geheimen Fond der Julimonarchie bestechen lassen, mit einer Summe von — 100 Francs. Es ergab sich, daß dies Geld für die Reparatur eines Ofens in der Mazarin-Bibliothek verwandt worden, deren Konservator Sainte-Beuve war.

sichtsvollere Kritik zu üben. Persönlich kam er mit dem Kaiser nur flüchtig in Berührung. Er schloß sich an „die Linke des Kaiserreiches", wurde von der Prinzessin Mathilde und dem Prinzen Napoleon wie ein Freund behandelt und ausgezeichnet und benützte seine freundschaftlichen Beziehung zur Prinzessin in schönster Weise, nämlich zur Ausübung einer stillen, großartigen Wohlthätigkeit.

Erst in dieser letzten Periode seines Lebens gelangte sein volles Talent zur Entfaltung. Ein nicht kritischer Dichter hat in der Regel Aussicht, mit den Jahren nachzulassen, während ein Kritiker Aussicht hat, sich im Alter zu vervollkommnen. Und Sainte-Beuve entwickelte sich von Jahr zu Jahr immer reicher bis zu seinem Tode. Seine Wahrheitsliebe, von Anfang an ebenso lebendig wie sein Arbeitstrieb, früher häufig durch äußere Rücksichten gehemmt, trat nun immer offener hervor, während seine Arbeitskraft sich ungeschwächt erhielt. Er hat ungefähr fünfzig Bände geschrieben, und es findet sich nicht eine nachlässige Zeile, kaum eine Ungenauigkeit in denselben. Aber erst in dieser letzten Periode gewann Sainte-Beuve den vollen Mut, die freimütige Sprache zu führen, deren er bedurfte, um seinen wirklichen Ansichten auf religiösem und philosophischem Gebiete Ausdruck zu geben. Alles, was er zurückgedrängt hatte, seit er in seiner Jugend die Philosophen des 18. Jahrhunderts studierte, gelangte nun zu Tage. Sein geringes Verständnis für Balzacs weit gröberes und Beyle's so viel absonderlicheres Wesen kann den Mut und die Entschiedenheit nicht in Vergessenheit bringen, womit er nun in der Litteratur als der Sprecher und Führer des heranwachsenden Geschlechtes dastand. Es darf auch nicht vergessen werden, daß er es abschlug, einen Artikel über Napoleons „Vie de César" zu schreiben. Und mit nicht geringerer Entschiedenheit trat er im Senat, ganz allein, als der überlegene und rücksichtslose Gegner des Klerikalismus auf. Im März 1867 verteidigte er Renan und dessen „Leben Jesu". Im Juni desselben Jahres, als man auf Grund einer Klage der

Kleinstadt-Matadore in Sainte-Etienne die gesamte Litteratur, welche der Geistlichkeit nicht genehm war (Voltaire, Rabelais u. A. m. mit inbegriffen), aus den Volksbibliotheken verbannen wollte, war Sainte-Beuve ganz allein in dem servilen und klerikalen Senat der Wortführer der freien Forschung, welcher die Ehre der französischen Litteratur begeistert wahrte. Die Studenten, welche ihn im Jahre 1855 wegen seines Anschlusses ans Kaiserreich ausgezischt, huldigten ihm bei dieser Gelegenheit durch eine Deputation und brachten ihm ein Lebehoch. Anläßlich einer kleinen Mittagsgesellschaft, die er im Jahre 1868 zufällig am Karfreitag gab, sprengte die klerikale Presse lügenhafte Gerüchte aus, welche ihn als geradezu antichristlich gesinnt, als einen neu erstandenen Voltaire bezeichneten; nnd als er im Mai 1868 seine letzten Kräfte zusammenraffte und mit schwacher Stimme, aber mit unerhörter Kühnheit im Senat die Preßfreiheit verteidigte und den Gesetzesvorschlag betreffs der katholischen Universitäten angriff — da war der Name Sainte-Beuve zur Fahne geworden: das Symbol des freien Gedankens. Im Januar 1869 brach er gänzlich mit dem Kaisertum. Am 13. Oktober 1869 hauchte er nach vierjähriger Krankheit und langen qualvollen Leiden, die er mit stoischer Standhaftigkeit ertrug, seinen letzten Seufzer aus.

Sainte-Beuve hat, wie man sieht, bei seiner ungewöhnlich empfänglichen Natur eine ganze Reihe religiöser, litterarischer und politischer Modifikationen durchlaufen. Es war die Schule, welche er notwendiger Weise absolvieren mußte, um der Stifter der modernen Kritik zu werden. Aber was man ihm zugestehen muß, auch bei all' seinem Meinungswechsel, das ist die Ehrlichkeit. Persönliche Gründe konnten bei wichtigen Fragen nur geringe Macht über den Mann haben, dessen persönliches Wesen so wahr ist wie das, welches aus seinen Schriften leuchtet. Denn, wie Franklin sagt, Wahrheit und Ehrlichkeit sind wie Feuer und Flamme. Sie haben einen gewissen natürlichen Glanz, der sich nicht mit Farbe und Pinsel wiedergeben läßt.

XXXI.

Das größte zusammenhängende Werk, welches Sainte-Beuve geschrieben, ist „Port-Royal“ (1840—59). Es steht in seiner Art einzig da. Bei der Unlust Sainte-Beuve's sich auf den großen Heerstraßen der Forschung zu bewegen, und bei seinem schon frühzeitig hervortretenden romantischen Hang zu religiöser Schwärmerei, wählte er sich die Geschichte des Jansenismus in Frankreich zu seinem Hauptthema. Der Jansenismus war eine begeisterte, regsame und feurige Form der Religiosität; obschon auf dem Grund des Katholizismus fußend, hatte er doch eine persönliche, das heißt ketzerische Leidenschaft für Wahrheit. Während seine Freimütigkeit die Vernunft anzieht, wirkt er zugleich auf das Mitgefühl durch den Heldenmut, womit er der Verfolgung und dem Zwang trotzte. Der Jansenismus und dessen Geschichte, die in „Port-Royal“ dargestellt wird, erreichen beide ihren Höhepunkt in Pascal, dessen magere, kränkliche Erscheinung denselben repräsentiert gegenüber dem vollblütigen, gesünderen, begeisterten Deutschen, der im Nachbarlande mehr als ein Jahrhundert früher und mit glücklicherem Erfolg einen ähnlichen Kampf gegen Rom geführt.

Sainte-Beuve besaß alle Vorbedingungen, die Geschichte des Jansenismus zu schreiben. Er war kein Gläubiger, aber er war es gewesen, oder hatte doch gemeint, es zu sein. Eine Anschauung, in welcher wir selbst befangen sind, vermögen wir selten zu überblicken; eine solche, welche uns immer ganz fremd war, können wir nicht begreifen; am besten versteht man diejenige An-

schauungsweise, welche man einmal gehegt hat und nun nicht mehr teilt. — Zweifelt man, ob Sainte-Beuve auch diese mittelalterlichen Gefühle, diesen Drang, die Welt zu fliehen, diesen Streit, den die zerknirschte Seele auskämpft, welche bald der Stimme der Natur lauscht, bald bei der ewigen Gnade Zuflucht sucht, verstehe; ob er auch richtig wisse, was für ein Geist sich regt bei diesen Predigten und theologischen Abhandlungen und was für Herzen unter diesen Dutzenden von Nonnengewändern pochen, welche Begeisterung, welche Andacht, welch Hoffen und Sehnen, welche mystische Schwärmerei und heilige Ekstase auf diesem eng begrenzten geweihten Boden sich entzündet — dann lese man nur die beiden ersten Bände durch bis zu dem Abschnitt über Pascal, für welchen das Verständnis ihm schon leichter wurde, weil seine Gestalt größer und bekannter ist. Man mache sich nur vertraut mit den beiden meisterhaft ausgeführten Porträts, die Sainte-Beuve uns von François de Sales und Saint-Cyran giebt, und beobachte, wie er aus mündlichen und brieflichen Äußerungen, aus ein paar Abhandlungen und Predigtstücken zwei Gestalten zu bilden vermocht hat, so naturgetreu und menschlich, daß man förmlich mit ihnen lebt. Überall fühlt man, daß Sainte-Beuve zuerst als Romanschriftsteller begonnen. Wie viele Szenen zwischen den schuldfreien Bewohnerinnen dieses Taubenschlages, dieses Nonnenklosters, sind nicht so lebendig geschrieben wie in einem Roman! Und doch gebraucht Sainte-Beuve seine Phantasie nur um zu schildern, niemals um zu erfinden oder zu entstellen.

Ein Fehler des Werkes ist, daß die ersten Teile, welche die unterhaltendsten sind, historischen Stil vermissen lassen. Hier macht sich der frühere Belletrist in unangenehmer Weise fühlbar. Sainte-Beuve benützt Port-Royal nur als Ausgangspunkt. Das alte Kloster ist beinahe nichts weiter als das Kastell, von dem aus er einen Ausfall nach den andern unternimmt; er zieht Parallelen und weist Analogien auf, bald der Litteratur,

bald dem wirklichen Leben entnommen, lehrreich zwar, aber oft bei den Haaren herbeigezogen. So erörtert er im Vorbeigehen nicht nur Corneille, Racine, Molière, Vauvenargues, sondern sogar ganz moderne Schriftsteller wie Lamartine und George Sand. Die späteren Bände, wo die Darstellung mehr historisch und nüchterner ist, lassen hinwider die Anziehungskraft jener Episoden vermissen, und der Stoff ist, trotz der liebevollen Sorgfalt, womit er behandelt wird, etwas gar zu speziell, um auf die Länge zu interessieren.

Weit höher als in diesem seinem angeblichen Hauptwerk steht Sainte-Beuve in der langen Reihe von Bänden, die unter dem Titel „Causeries du lundi" und „Nouveaux lundis" erschienen sind und die kürzeren Artikel aus der besten Periode seines Schriftstellertums enthalten. Diese Artikel werden schwerlich so bald in Vergessenheit geraten. Ulbach schrieb über dieselben gleich nach dem Tode Sainte-Beuve's: „Ich weiß nicht, was die Zeit von der Litteratur, auf welche wir jetzt stolz sind, bewahren wird. Ein paar Gedichte von Lamartine und Victor Hugo, einige Romane von Balzac? Doch soviel ist gewiß, daß es unmöglich sein wird, Geschichte zu schreiben, ohne Sainte-Beuve hervorzusuchen und ihn von Anfang bis zu Ende durchzulesen."

Sainte-Beuve hatte zwei verschiedene Manieren. Es war ihm in seiner Jugend, besonders durch das Studium des 16. Jahrhunderts, zur Gewohnheit geworden, den sprachlichen Ausdruck so sorgfältig abzuwägen und zu verfeinern, daß die Kritik seiner Ziererei berechtigt war, wenn auch nicht eine so gewaltsame und höhnische wie die, mit welcher Balzac, von Sainte-Beuve durch einige etwas spöttische Artikel gereizt, ihn überfiel. Diese Überfeinerung des Stils verlor sich indes, als Sainte-Beuve Journalist wurde. Littré sagte sehr treffend: „Es bleibt ihm, da er sich verpflichtet hat, wöchentlich ein Feuilleton zu liefern, keine Zeit mehr, seine Artikel zu verderben." Es ist nicht leicht, diesen Stil, der, wie Stahl, zugleich scharf und geschmeidig ist, zu charakterisieren. Ein im Französischen nicht sehr erfahrener Leser wird ganz und gar nicht herausfinden, daß hier

etwas vorhanden ist, was man Stil nennen könnte. Die Sätze folgen, nicht gruppiert, unrhythmisch auf einander, nonchalant, wie die Zuaven marschieren. Nie ein pathetischer Satz, selten ein Ausruf, nur hie und da eine Apostrophe „o Dichter!“ oder dergleichen. Die Rede fließt wie von einem Lufthauch sanft gekräuseltes Wasser. Aber der aufmerksame Leser wird entzückt von dem edeln Atticismus dieser Sprache. Der Ton ist nicht entschieden, sondern ruhig und leise skeptisch. Ich führe ein beliebig herausgegriffenes Beispiel an:

„Was also ist das Vorherrschende bei ihm, ist es die feste Grundlage, oder ist es die wogende? Du glaubst, es sei die wogende. Aber ist nicht unter dieser noch ein festeres Fundament? Du glaubst, es sei die feste. Aber ist unter dieser nicht noch ein wogender Grund?“

Bei wie vielen Persönlichkeiten sollte der Psychologe nicht so fragen, aber wie wenige verstehen, die Frage so sicher und fein zu stellen. Was man das Bizarre in seinem Stil genannt, ist nur das oft Überraschende, wie er das Bild anwendet, denn dieses selbst ist immer schlagend richtig. So schilderte er einmal einen berühmten, aber strengen Bußprediger aus dem 16. Jahrhundert und dessen wenig blumenreiche Art mit dem Zusatz, daß die Zeitgenossen ihn wegen seiner trockenen Strenge mit einem Dornbusch verglichen. Etwas später erzählt er von demselben Mann einen Zug edler und mächtiger Entrüstung und fügt alsdann bei: „Man hat ihn einen Dornbusch genannt und einen Busch ohne Blüten; man kann hinzufügen, daß er mitunter ein brennender Dornbusch war.“ Will man hören, wie dieser biegsame Stil sich zu Spott und Satire formt? Sainte-Beuve schildert die Sprache, welche Nisard — eine Zeitlang sein Rivale in der Litteratur — gebraucht, und schaltet zwischen manches bittersüße Lob diesen kleinen Zug ein: „Ein Akademiker hat ihn kraftvoll gefunden; mehrere Gelehrten finden ihn graziös.“ Von Cousin sagt er: „Es ist ein Hase mit einem Adlerblick.“ Will man ein Beispiel von der Fähigkeit dieses

Stils zu charakterisieren, so lese man diesen Satz über Musset: „Das, wodurch er wirkt, sind nicht die Farbenschichten; er vergoldet ab und zu die Wirklichkeit, die er schildert, wie die Morgensonne das Stäubchen — und wie in einer göttlichen Transfiguration verwandelt sich ihr Bild vor unsern Augen.“ — Will man endlich eine Probe, wie dieser einfache, gleichmäßige Stil die Sprache der Entrüstung annimmt, so lese man folgendes Stück, das gleichzeitig den Mann schildert. Es ist hier die Rede von einem Werk, dem die Akademie in einer Plenarsitzung den Preis, welchen die ausgewählte Kommission von Kennern ihm zuerkannt, dennoch verweigert hatte, weil die Grundanschauung des Werkes im Streite stand mit der offiziellen eklektischen Staatsphilosophie. Saint-Beuve sagt hierüber: „Ja, es existiert wirklich eine sehr wenig zahlreiche Klasse von stillen, gemäßigten Philosophen, die von sehr wenigem leben, nicht intriguieren, einzig bestrebt gewissenhaft die Wahrheit zu suchen, indem sie ihren Geist kultivieren und sich von jeder anderen Leidenschaft fern halten; die, achtsam auf die allgemeinen Gesetze der Welt, sich damit beschäftigen, auf jeden Teil der Natur, in welchem die Weltseele und der Weltgedanke sich ihnen offenbart, zu lauschen und ihn zu erforschen; Männer, welche Stoiker in ihrem Herzen sind; welche sich bemühen, das Gute zu thun und so gut und bestimmt zu denken, wie sie es vermögen, ohne die anziehende Aussicht auf eine individuelle Belohnung in der Zukunft, zufrieden damit, sich in Übereinstimmung mit sich selbst und mit der allgemeinen Harmonie der Welt zu wissen. — Ist es passend, frage ich, diese Männer mit einem gehässigen Namen zu brandmarken, sie auf Grund dessen zu entfernen oder wenigstens sie mit Duldung zu demütigen, wie man überwiesene Verirrte und Schuldige begnadigt? Haben sie bei uns noch nicht ihren Platz und ihr Eckchen in der Sonne erobert, haben sie, o edle Eklektiker, die ich so gern mit ihnen vergleiche, Ihr, deren vollkommene moralische Uneigennützigkeit und unveränderliche Seelenhoheit unter Gottes Auge die

Welt kennt, haben sie nicht das Recht, wenigstens auf gleichem Fuße mit Euch zu stehen, kraft der Reinheit ihrer Lehre, der Rechtschaffenheit ihrer Absichten und der Schuldlosigkeit ihres Lebens? Das wäre der endliche, der würdige Fortschritt des neunzehnten Jahrhunderts, den ich vor meinem Tode noch erreicht sehen möchte!"

Sainte-Beuve's Reform der Kritik war eine vielseitige.

Erstens gab er ihr Grund unter die Füße, nämlich den der Geschichte und der Naturwissenschaft. Die alte, sogenannte philosophische Kritik betrachtete das litterarische Aktenstück wie aus den Wolken gefallen, beurteilte es ohne Rücksicht auf den Verfasser und brachte es in der einen oder der anderen ästhetischen oder historischen Rubrik unter. Sainte-Beuve verfolgte das Werk bis zu seiner Entstehung; hinter dem Papier wußte er den Menschen zu entdecken. Er hat die Mit- und Nachwelt gelehrt, daß man nichts verstehe, keine Schrift und kein Aktenstück aus der Vergangenheit, so lange es nicht gelang, den Seelenzustand, aus dem es hervorging, zu begreifen und von der Persönlichkeit, von welcher es herrührt, sich ein Bild zu machen. Erst solcherweise bekommen die Dokumente Leben; erst dann wird die Geschichte von einem Geiste beseelt; erst so aufgefaßt, wird das Kunstwerk durchsichtig.

Sainte-Beuve's herrschende Eigenschaft war die Wißbegier, und sie trat bei ihm in jener Form auf, welche man wissenschaftliche Neugierde nennen könnte. Sie leitete sein Leben, noch bevor sie sich frei in seiner Kritik äußerte. Anfänglich nimmt man sie nur wenig wahr; denn er begann angesichts seiner Zeitgenossen Chateaubriand, Lamartine, Hugo, de Vigny u. a. m. mit Lobpreisungen, welche er später bedeutend einschränken mußte. Auf diese Weise war seine Laufbahn entgegengesetzt der von Théophile Gautier, der so scharf begann, aber allmählich in eine Nachsicht verfiel, der jegliche Kraft fehlte. Aber Sainte-Beuve's erste unkritische Lobsprüche entstammten gleichwohl seinem kritischen Trieb. Das übertriebene Lob rührte daher, daß er in seiner

Jugend denen, die er kritisirte, zu nahe stand; doch selbst dieser Umstand hatte seinen Grund in Sainte-Beuve's Wißbegier. Ihn, der den Abstand zwischen den Büchern und dem Leben dunkel ahnte, noch eh er dieses kannte; der weniger als irgend ein anderer darauf angelegt war, das, wofür der Schriftsteller sich ausgab, oder das Bild, welches die Menge durch seine Schriften von ihm empfangen sollte, zu respektieren; ihn trieb seine Forscherlust, sein feiner psychologischer Sinn, sein Durst, die Dinge selbst und in der Nähe zu sehen, endlich seine innerste Neigung: das Offizielle und Gegebene zu umgehen und das Wahre, was verborgen ist, das Kleine, was Aufschluß giebt, zu suchen. So wurde er eigentlich unbewußt durch kritisches Mißtrauen getrieben, die persönliche Bekanntschaft von allen und jedem zu machen, während er in jugendlicher Unbefangenheit meinte, nur aus Begeisterung für die Ideen sich den Persönlichkeiten zu nähern, denen die Ideen entsprangen.

Hier ist gewöhnlich ein unendlich schwieriges Dilemma für den Kritiker. Nur von den Lebenden weiß er die Wahrheit; nur von den Toten kann er sie sagen. Schlimm nimmt es sich aber jedenfalls aus, wenn ein Todesfall plötzlich den Charakter der Kritik gänzlich verwandelt, wie es sich z. B. nach Chateaubriands Tod mit Sainte-Beuve's Kritik verhielt. Sein erster Artikel über Chateaubriand ist lauter Weihrauch. Man fühlt, unter welchem sozialen Druck er geschrieben ist: wie Pietät und Respekt, Sympathie und Verhältnisse, die Furcht vor dem Zürnen schöner Augen, die Unmöglichkeit, eine so liebenswürdige Dame wie Madame Récamier durch Tadel ihres Hausgötzen zu kränken — wie alles dies zusammenwirkte, Sainte-Beuve's erste Skizze über Chateaubriand zu einem rein bewundernden Referat zu machen. Sein großes Buch und seine späteren Artikel über denselben Schriftsteller sind dagegen von einer wahren Leidenschaft des Regierens beseelt, von dem Trieb, Masken abzureißen. Als Sainte-Beuve indessen auf seiner Höhe stand,

kann man wohl von ihm sagen, daß er die rechte Mitte innehielt. Er pflegt nicht mehr alles zu bewundern und aus edlen Motiven zu erklären, sucht aber auch nicht niedrige Beweggründe auf; er verherrlicht weder die Menschennatur, noch schwärzt er sie an. Er kennt sie; und sein Takt ist durch den Umgang mit den verschiedenartigsten Menschen, durch ununterbrochenes kritisches Studium, durch die französische Feinheit sowohl als durch den Pariser Schliff nach und nach so geschärft, daß er sie immer wiedererkennt. Wo er am höchsten steht, erinnert er durch die Universalität seines Geistes an Goethe. Mitunter ist man in Versuchung, ihn „weise" zu nennen; und es giebt wohl kaum einen andern Kritiker, der Einem dieses Wort nahe legte. Niemals läßt er sich durch die hergebrachten Vorstellungen, welche sich an einen Namen knüpfen, verblenden oder bestimmen, seien sie nun erhaben, rührend oder absprechend — nein, er studiert die Herkunft des Schriftstellers, seinen Gesundheitszustand, seine Vermögensverhältnisse, seinen ursprünglichen Ideenkreis, seine Entwickelungsgeschichte; er schnappt ein Bekenntnis auf, das jenem unwillkürlich entschlüpft ist, beweist, daß es durch andere Aussagen erhärtet wird, daß es die Handlungen des Mannes beleuchtet und erklärt; er schildert ihn in seinen edlen, besten Augenblicken, er überrumpelt ihn im Negligé; kraft seiner merkwürdigen „Fähigkeit, eine Nadel in einem Heuschober zu finden", weiß er auszuspüren, was der Verstorbene in dem verborgensten Winkel seines Herzens bewahrte. Mit der ruhigen Überlegung eines Naturforschers wägt er die Neigung zu Gutem und Bösem gegeneinander ab und bringt solcherweise ein glaubwürdiges Porträt zuwege — oder vielmehr eine Reihe jedes an und für sich glaubwürdiger, aber einander widersprechender Porträts. Denn so groß Sainte-Beuve als Kritiker auch ist, geht er doch einer Hauptschwierigkeit, welche der Kritiker zu überwinden hat, immer aus dem Wege, und dies ist die folgende: Ein gewissenhafter Kritiker hat in der Regel das Werk, welches er erklären und beurteilen will, mehrmals

und auf verschiedenen Entwickelungsstufen gelesen; jedesmal wurde er durch etwas Anderes frappiert, und zuletzt sieht er das Werk von so vielen Standpunkten, daß es ihm unmöglich ist, ohne sich innerlich Gewalt anzuthun, eine einzige Stimmung und einen Gesichtspunkt festzuhalten. Handelt es sich nicht darum, ein einzelnes Werk zu erklären, sondern einen Schriftsteller von reicher Produktivität in seinen verschiedenen Entwickelungsstufen oder gar eine ganze Schule in der Litteratur darzustellen, so ist die Schwierigkeit eine noch größere, diese Mannigfaltigkeit von Eindrücken, welche man unter ganz verschiedenen Seelenzuständen empfing, in ein Gesammtbild zu konzentrieren. Ein Gebäude, das wir nur ein einziges Mal gesehen, halb sonnenbeglänzt, halb von einem mächtigen Schlagschatten bedeckt, bleibt in eben dieser Beleuchtung deutlich mit seinen Umrissen und mit seinem bestimmten Hintergrund in unserer Erinnerung stehen; ein Gebäude dagegen, das wir zu allen Tageszeiten sahen, im Zwielicht wie bei Mondenschein, und von allen Seiten, von den verschiedensten Punkten aus, das wir von innen wie von außen kennen; ein Haus, in dem wir wohnten, und dessen Räume uns anfangs groß erschienen waren, dann kleiner, in dem Maße wie wir selbst heranwuchsen — von solch' einem Gebäude ist es schwer, ein richtiges Bild zu geben. Diese Schwierigkeit also umgeht Sainte-Beuve, indem er immer neue Schilderungen und Urteile von einem und demselben Gegegenstand giebt und es dem Leser überläßt, sich selbst seine Ansicht zu bilden. Mit Fug und Recht wählte er zum Motto für eine Reihenfolge seiner Schriften diese Worte Senac de Meilhans: „Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles."

Das letzte Glied dieses Satzes, daß nämlich jedes menschliche Wesen, das wir beurteilen, sich in beständiger Entwickelung befinde, versteht Sainte-Beuve wie kein Anderer vor ihm. Jedesmal wechselt er mit dem Gegenstand auch den Ton, ja, seine Darstellungsweise wird oft eine andere, so oft ein und derselbe Gegenstand den Charakter verändert; zuletzt vermag sein geschmeidiger Geist alle einzelnen

Bewegungen der Menſchenſeele während ihrer Entwickelung nachzuahmen.[1] Seine Darſtellungsform wird daher ebenſo wandelbar wie ſein Sujet. Unaufhörlich miſcht er die Biographie mit der Kritik; er ſchachtelt ſo viele nüancierte Bedingungen und Parentheſen wie möglich in ſeine Perioden ein, bringt Sätze an, die einander mildern und abſchwächen, wendet mit Vorliebe techniſche Wörter an, welche eine lange Schleppe von Ideen-Aſſociationen nachziehen, und benützt gern unbeſtimmte Wendungen, die mehr andeuten, als ſie ſagen. Denn bewegt er ſich auch durch's Dunkel der Biographien mit der Sicherheit eines Tauchers, welcher durch das Waſſer hindurch die unterſeeiſche Vegetation erblickt, ſo liebt Sainte-Beuve doch aus manchen Gründen eine gewiſſe Unbeſtimmtheit in ſeiner Ausdrucksweiſe über das Gegebene; wo er von noch Lebenden ſpricht, darf er ihr Privatleben ja nur andeutungsweiſe berühren, und die Verſtorbenen haben in der Regel Nachkommen oder Verwandte, welche gegen die Wahrheit auf ihrer Hut ſind, ſoweit es deren Leben betrifft. So begnügt er ſich gern damit, merken zu laſſen, daß er zwar alles Mögliche wiſſe, aber nicht für gut finde, dabei zu verweilen.

Mit den Jahren wurde Sainte-Beuve kühner und mehr phyſiologiſch in ſeiner Pſychologie. Man höre ihn ſelbſt, wie er ſeine Methode verteidigt. In einem ſeiner letzten Lebensjahre (9. Mai 1863) ſchreibt er an einen Kritiker, welcher ihm gewiſſe negative Beurteilungen vorgeworfen: „Die Kunſt — und beſonders eine rein geiſtige Kunſt wie die kritiſche — iſt ein Inſtrument, das ſchwer

[1] Die beiden folgenden Sätze aus Port-Royal ſind bezeichnende Beiſpiele. Im erſten giebt er es mit überlegener Freimütigkeit auf, Einheit zwiſchen ſeinen Porträts-Entwürfen zuſtandezubringen; im zweiten iſt er beſtrebt, alle Seiten des Seelenlebens zuſammenzufaſſen: C'est le M. de Saint-Cyran tout-à-fait définitif et mûr, que j'envisage dèsormais, c'est de lui, qu'est vrai ce qui va suivre; si quelque chose dans ce qui précède ne cadre plus, qu'on le rejette, comme en avançant il l'a rejeté lui-même. — Certes on peut tailler dans M. de Saint-Cyran un calviniste, mais c'est à condition d'en retrancher maiute partie vitale.

zu behandeln ist; es taugt nur so viel, wie der Künstler taugt. Dies aber eingeräumt — ist es dann nicht notwendig, endlich zu brechen mit all diesen verkehrten Bräuchen, die vorschreiben, einen Schriftsteller nicht allein nach seinen Intentionen zu beurteilen, sondern sogar nach seinen Prätensionen? Wie! ich soll verpflichtet sein, in Fontanes nur den großen, geschliffenen, edeln, eleganten Meister zu erblicken, und darf nicht den kleinen, hitzigen, sinnlichen Kumpan sehen, welcher er war? ..... Oder was unsre Zeit betrifft — ich habe nun 35 Jahre in unmittelbarer Nähe Villemain's gelebt, der ein solch großes Talent, ein so schöner Geist ist, der mit edelmütigen, freisinnigen, menschenfreundlichen, christlichen, civilisatorischen u. s. w. Gefühlen förmlich flaggt — und mir sollte es verwehrt sein, in ihm die schmutzigste Seele, den boshaftesten Affen zu schildern, den es giebt? Soll man in alle Ewigkeit fortfahren, seine edlen, erhabenen Gefühle zu rühmen, wie es einstimmig rings um ihn her geschieht? Ist es etwa Pflicht, sich an der Nase führen zu lassen und Anderen das Gleiche zu thun? Sind denn Schriftsteller, Historiker, Moralprediger nur Schauspieler, die man nicht außerhalb der Rolle, die sie einstudiert haben, sehen darf? Darf man sie nur auf der Bühne sehen? Ist es nicht gestattet, kühn und doch diskret die Stelle zu sondieren, wo der Harnisch zusammengefügt ist? mit dem Secirmesser auf die Naht zu deuten, wo der Übergang von der Seele zum Talent ist? das letztere zu loben, aber auch die Mängel in dem Seelischen anzudeuten, welche wir aus eben diesem Talente wahrnehmen, sowie aus der Wirkung, welches dieses auf die Länge hervorbringt? Wird die Litteratur deshalb an Glanz verlieren? Es ist möglich; aber die Kenntnis der Geister wird unzweifelhaft dadurch gewinnen."

Der erste Schritt ist also: Fester Grund unter den Füßen, keine falsche Idealität! Der nächste Schritt ist, daß die Kritik, welche bisher analysierend und zerstückelnd war, bei Sainte-Beuve zusammenfassend wurde, wenn auch mit der Begrenzung, die das

Naturell des großen Kritikers mit sich führte. Seine Kritik verleiht, wie die Poesie, ihrem Gegenstande organisches Leben. Sie zerklopft nicht das Material in kleine Steine oder zu Schutt, sie errichtet ein Bauwerk daraus. Sie nimmt nicht die Bestandteile der Menschenseele auseinander, so daß wir nur die tote Maschine kennen lernen, ohne zu wissen, wie sie sich ausnimmt, wenn sie im Gang ist — nein, sie verschafft uns Einblick in die Arbeit derselben, so daß wir, während wir ihren Mechanismus kennen lernen, das Feuer sehen, welches die treibende Dampfkraft erzeugt, und den Lärm hören, den die arbeitende Maschine macht.

So ist durch Sainte-Beuve's Reform die Litteraturgeschichte, welche vor ihm als eine Art historischer Nebenwissenschaft galt, ein Wegweiser für die eigentliche Geschichte geworden, ja, der seelenvollste, lebendigste Teil der Geschichte, weil sie in den Litteraturen das reichste Material besitzt, das der Geschichte überhaupt zur Verfügung steht.

Wir sagten zu Beginn, daß Sainte-Beuve's litterarische Thätigkeit ihn nicht der Poesie entfremdete. Jetzt können wir bestimmter nachweisen, daß die Kritik, wie er sie gegen das Ende seines Lebens, auf dem Höhepunkt seiner Entwickelung ausübte, in die engste Verwandtschaft zur Poesie der neuern Zeit getreten war. Denn als die Kritik synthetisch wurde, machte — ebenfalls wegen der gradweisen Eroberung des modernen Geisteslebens durch die Naturwissenschaft — die Poesie gleichzeitig eine ähnliche Bewegung. Am Anfang des Jahrhunderts galt die Phantasie als freie Einbildungskraft für die eigentliche Dichtergabe; die Erfindungsfähigkeit als solche machte den Dichter zum Dichter. Er war nicht an Natur und Wirklichkeit gebunden, war in der übernatürlichen Welt ebenso daheim, wie in der bekannten. Im Geschlecht von 1830 repräsentieren Dichter wie Nodier und Alexander Dumas jeder auf seine Art diese Anschauungsweise. Doch als der Romantismus nach und nach in den Sinn und das Studium der Wirklichkeit

ausmündete, gab die Poesie ihre phantastischen Kreuz- und Querfahrten durch den Ätherraum immer mehr auf. Sie versuchte fast noch mehr zu verstehen als zu erfinden, und hierin näherte sie sich der Kritik. Der Roman wurde Psychologie. Der Romandichter und der Kritiker gehen in unseren Tagen bei ihren Schilderungen von demselben Ausgangspunkt aus: der geistigen Lebensluft eines Zeitalters. In dieser treten die Gestalten hervor. Der eine will die Handlungsweise eines Menschen, der andere ein geschriebenes Werk so darstellen und erklären, daß Handlung wie Werk als Produkte gesehen werden, welche der Mensch mit wirklicher oder scheinbarer Notwendigkeit hervorbringt, wenn bestimmte innere Anlagen und äußere Einflüsse sich vereinigen. Der wesentliche Unterschied ist nur der, daß der Dichter seine erfundenen Personen, die jedoch gewöhnlich nach Modellen aus dem wirklichen Leben gezeichnet sind, möglichst folgerichtig nach den gegebenen Umständen sprechen und handeln läßt, während der Kritiker vollständig an das Thatsächliche gebunden ist, so daß seine Phantasiethätigkeit sich einzig auf die Wiederherstellung des Seelenzustandes beschränkt, welcher die Thatsache verursachte oder bedingte. Der Romanschriftsteller schließt aus dem beobachteten Charakter auf dessen mögliche Handlungen, der Kritiker aus dem beobachteten Werk auf den Charakter zurück, der diesem zu Grunde gelegen.

Kritik, das heißt die Gabe, durch vielseitige Sympathie die ursprünglichen Schranken des eigenen Naturells zu überwinden, war eine hervorragende Fähigkeit der größten Dichter dieses Jahrhunderts. Emile de Montégut faßte die Kritik in diesem Sinne auf, als er sie einmal den jüngsten Genius, das Aschenbrödel unter den Geistern nannte. „Die Kritik," schrieb er, „ist die zehnte Muse. Mit ihr war Goethe heimlich vermählt. Sie war's, welche aus ihm zwanzig Dichter machte. Was ist die Grundlage der deutschen Litteratur anderes als die Kritik? Was sind die englischen Dichter unserer Tage? Bewegte Kritiker. Was ist Italiens edler Leopardi? Ein flammender Kritiker. Von allen neueren

Dichtern sind nur Byron und Lamartine nicht Kritiker gewesen, und dadurch büßten sie Mannigfaltigkeit und Abwechselung ein und sind so monoton geworden, wie es bei ihnen der Fall ist." — Faßt man die Kritik im weiteren und eigentlichen Sinne auf, so fällt die letztere Einschränkung hinweg. Denn als die Fähigkeit, das Bestehende einer Beurteilung zu unterziehen, war sie eine inspirierende Macht auch für die großen Lyriker des Zeitalters; sie ist es bei Victor Hugo wie bei Byron, bei George Sand wie bei Lamartine. Von dem Augenblick an, da die Poesie aufhört, sich gegen das Leben und die Ideen der Mitwelt abzusperren; von dem Zeitpunkt an, da die lyrisch-romantischen Dichter sich zu Organen der Ideen verwandeln, wird in ihrer Dichtung die Kritik als ein belebendes Prinzip empfunden. Sie hat Hugo's „Les Châtiments" inspiriert, wie sie Byron's „Don Juan" inspirierte. Sie weist dem Menschengeist den Weg. Sie hegt den Weg mit Hecken ein und beleuchtet ihn mit Fackeln; sie bricht neue Bahnen und rodet die alten. Denn die Kritik ist's, welche Berge versetzt, all' die riesigen Anhöhen der Autorität, des Vorurteils, der ideenlosen Macht und der toten Überlieferung.

XXXII.

Während die Triumphe der romantischen Schule in der Lyrik, dem Roman, der Novelle und der Kritik bald als unbestreitbar dastanden, vermochte sie auf einem einzigen Gebiet die kühnen Erwartungen nicht zu erfüllen, mit welchen sie ins Leben hinaus getreten war, und zwar in derjenigen Kunstart, die man, zufolge der ästhetischen Überlieferungen, in jener Zeit als die höchste betrachtete und seltsamerweise noch heute dafür hält — nämlich das Drama. Da diese Kunstart so hohes Ansehen genoß, machte sich der verhältnismäßig geringe Erfolg in dieser Richtung um so schmerzlicher geltend. Das Schauspiel der romantischen Schule machte niemals eigentliches Glück und gelangte nie dazu, das Repertoire eines Theaters zu bilden. Hugo's Stücke wurden nur populär als Textbücher zu italienischen Opern, diejenigen Mérimée's gelangten gar nicht zur Aufführung, George Sand nnd Balzac erreichten auf den Brettern meistens nur einen succès d'estime, von Alfred de Musset sahen erst spät ein paar Kleinigkeiten das Licht der Lampen, während Scribe nebst seinen Mitarbeitern in allen französischen und nichtfranzösischen Theatern das Haus füllte. Und doch hat die Schule auch auf dramatischem Gebiet sehr bedeutende Kräfte aufzuweisen.

Der älteste Versuch, der innerhalb dieses Kreises in dramatischer Richtung gemacht wurde, war höchst originell und geradezu bewunderungswürdig. Es waren die „Dramatischen Szenen", welche Vitet in den Jahren 1826—29 herausgab, und die er später unter

dem Titel „La Ligue" sammelte. Er hatte den Einfall, Begebenheiten aus Frankreichs Geschichte in dramatischer Form darzustellen, ohne irgend etwas hinzuzudichten, so daß er seine Phantasie ausschließlich dazu gebrauchte, die Geschichte ins Leben zu übersetzen. Dies ist ihm unvergleichlich geglückt. Er brachte es wirklich zustande, seine „Szenen" mit der Atmosphäre einer längst vergangenen Zeit zu erfüllen und seinen Gestalten aus dem 16. Jahrhundert in allen ihren Gesprächen ein solches Gepräge von Glaubwürdigkeit zu verleihen, daß man gleichsam die Geschichte Stunde für Stunde zu durchleben vermeint, wenn man seine Bücher liest.

Ludovic Vitet, 1802 in Paris geboren, machte die Normalschule durch, nahm als Liberaler an den politischen Bewegungen Teil, war Mitglied der Gesellschaft „Aide toi — le ciel t'aidera" und schrieb, wie wir gesehen haben, für den „Globe" als leidenschaftlicher Verfechter des Romantismus. In diese erste Jugendperiode fällt seine ganze historisch-dichterische Produktion mit einziger Ausnahme der bedeutend schwächeren Reihe dramatischer Szenen, welche er 1849 unter dem Titel „Les états d'Orléans" herausgab. Sein Lebenslauf ist überaus einfach. Er scheint die Gräfin Duchâtel geliebt und bei ihr Gegenliebe gefunden zu haben. Als durch die Julirevolution seine Freunde zur Macht gelangten und Graf Duchâtel in Guizots Ministerium eintrat, wurde Vitet zum Inspektor der historischen Denkmäler Frankreichs ernannt — eine Stelle, welche Guizot eigens für ihn schuf. Er ging alsdann zur Politik über; 1834 wurde er Mitglied der Deputiertenkammer, 1836 Mitglied des Staatsrats, 1846 Mitglied der Akademie. Als Politiker trat er konservativ und monarchistisch auf, hielt sich während der Jahre 1851—71 von jeder Berührung mit den öffentlichen Angelegenheiten fern und nahm erst nach dem Kriege von neuem eine hervorragende Stellung unter Thiers ein, bis er 1873 vom Tod hinweggerafft wurde.

Er ist ein Beispiel dafür, wie eine starke künstlerische Bewegung,

wenn sie die Zeit erfaßt, selbst solche Geister, die im übrigen nicht für die Kunst geschaffen sind, zu Meisterwerken inspirieren kann. Nach 1830 zeigte er sich in seiner schriftstellerischen Wirksamkeit nur noch als ein unter den Kunsthistorikern hervorragender gelehrter Fachmann; er schrieb, charakteristisch genug, eine Biographie des Grafen Duchâtel; seine litterarischen und historischen Essays sind so trocken und langweilig, wie diejenigen Mérimée's.

Man wendet sich darum immer aufs neue seinen Jugendwerken zu: „Les Barricades", „Les états de Blois" und „La mort de Henri III." Die Hauptcharaktere, die Könige Heinrich II. und Heinrich III. sowie die Herzöge von Guise, die wir durch mehrere Generationen kennen lernen, sind so trefflich gezeichnet, daß sie einen Vergleich mit den Hauptpersonen in Shakespeare's „Königs-Dramen" vertragen („Heinrich IV." und „Richard III." allerdings ausgenommen). Die Denkweise und die Sitten des Zeitalters sind mit so kräftiger Hand hervorgehoben, daß kaum ein Zeitgenosse sie besser zu schildern vermöchte. „Die Stände in Blois" ist sicher das bedeutendste unter diesen Werken. Um auf etwas Bestimmtes hinzudeuten, empfehle ich die Szenen zu lesen, welche die Ermordung des Herzogs von Guise darstellen. Selten hat ein Dichter in einem historischen Schauspiel gewagt, bis zu diesem Grade allen poetischen Brauch bei Seite zu schieben. Diese Szenen sind bei ihm bei weitem schöner und wahrheitsgetreuer, als auf Delaroche's sonst so vortrefflichem Gemälde, wo Heinrich III. durch die halbgeöffnete Thür nach der am Boden liegenden Leiche seines großen Gegners späht. Vitet läßt uns sehen, wie der König Heinrich III. um 4 Uhr nachts auf seinem Zimmer kostbare spanische Dolche in Weihwasser taucht, und bebend, ohne daß er es wagt, den Namen seines Gegners zu nennen, dieselben unter seine Vertrauten verteilt. Wir haben im Gemach des Herzogs die Szene durchlebt, wie seine Mutter und seine Geliebte ihn vergebens anflehen, sein Leben zu wahren und am nächsten Morgen nicht in

die Ratsversammlung zu gehen. Jetzt findet er sich dort ein: ein unheimliches Gefühl erfaßt ihn; seine Nase beginnt zu bluten; er hat sein Taschentuch vergessen und sendet jemand danach. Die schottischen Gardisten sperren im Unverstand zu früh seinem Boten den Durchgang; doch merken sie ihr Versehen, und der Herzog bekommt das Tuch. Aber er ist unruhig; und der Held, welcher, ohne zu erbleichen, so manchem gezücktem Schwert entgegen getreten, fühlt sich nicht wohl, ihm wird übel zu Mut. Er ist noch nüchtern; es wird vorübergehen, wenn er etwas zu sich nimmt. Er öffnet die kleine Bonbonnière, die an seinem Gürtel hängt — sie ist leer. Man schickt fort, um etwas Konfekt oder Obst herbeizuschaffen. Da kommt Révol aus dem Gemache des Königs mit den Worten: „Der König wünscht Euch zu sprechen, Monseigneur!" Schweigend blicken die Ratsherren einander an. Der Herzog erhebt sich und nimmt den Mantel um; dieser gleitet bald von der einen, bald von der anderen Schulter wieder herab. Unwillkürlich sucht Guise sein Fortgehen zu verzögern, zu stolz, um dem Ruf nicht zu folgen, und ginge es auch in den Tod, aber Mensch genug, um auf der Schwelle vom Leben zum Tod einen Augenblick zu beben. Er verlangt noch ein zweites Taschentuch, da das erste ganz blutig geworden; wieder entfernt sich einer von den Verschworenen; die anderen stehen wie auf Kohlen. Mit vollendeter Meisterschaft ist hier jene Stimmung von Unruhe, Ungeduld und thörichtem Schamgefühl wiedergegeben, die bisweilen jeden von uns so heftig ergreifen kann, daß wir, nur um aus einer lächerlich peinlichen Situation herauszukommen, uns blindlings in die kühnsten Wagestücke stürzen. Wieder bleibt der aus, welcher nach dem Tuch gesandt wurde; da verliert der stolze Guise die Geduld; mit den Worten: „Ich kann den König nicht länger warten lassen", geht er durch die Thür; sie fällt hinter ihm zu — und ein Dutzend Offiziere stoßen ihm ihre langen Dolche in den Leib.

Wie man sieht, geht Vitet in ein Detail, das auf der Bühne

unmöglich wäre. Seine Szenen sind nur auf das Lesen berechnet. Sie sind darum auch keine eigentlichen Schauspiele. Dies beruht darauf, daß Vitet bei all' seinem historischen Scharfblick sowohl dichterische Leidenschaft als auch künstlerisches Gestaltungstalent abging. Da er wenig Pathos zu entwickeln vermag und das allmähliche Ansteigen zu einem Höhepunkt, von dem aus alles Andere sich wie Vorbereitung und Folge ausnimmt, bei ihm fehlt, kann er auch nicht zu eigentlich künstlerischer Durchbildung gelangen. In seinem Wesen war augenscheinlich eine gewisse unkünstlerische Verzagtheit, eine Bedenklichkeit, nur das Geringste an dem historisch gegebenen Stoffe zu ändern, eine Abneigung, seine eigene Persönlichkeit durchschimmern zu lassen. Er besaß nicht genug individuelle Eigentümlichkeit, um kunstvolle Münzen mit seinem Bilde zu prägen. Daß er so bald verstummte, hat seinen Grund darin, daß die so mächtige Phantasie, welche seine Werke hervorgebracht hat, nicht dichterisch frei war, weder in ihren Beobachtungen, noch in ihrer Darstellung; sie war von Gelehrsamkeit, von Archivstaub beschwert und behindert. Dieser so schöne, so feurige Pegasus stand in einer Bibliothek angeschirrt.

Es wäre schnödes Unrecht, dies von dem romantischen Dichter zu sagen, welcher, direkt in Vitets Spuren tretend, es versuchte, historische Stoffe zu dramatisieren, und der schon ein Jahr vor Hugo (1829) mit einem historischen Drama „Henri III. et sa cour" durchschlagenden Erfolg hatte. Es war Alexander Dumas (geb. 1803), ein sprudelndes, unmittelbares Talent und ein riesenstarkes Temperament. Er entwickelte in der Litteratur ebenso herkulische Anlagen, wie sein Vater sie in den Kriegen der Republik gezeigt. Vierzig Jahre hindurch schrieb er ununterbrochen Tragödien, Lustspiele, Schauspiele, Romane, Novellen, Reisebeschreibungen und Memoiren. Es würde unbillig sein, über eine so ungeheure Erfindungsgabe, eine so unglaubliche Fruchtbarkeit zu spötteln. Man spürt in diesen Schriften das französisch-afrikanische Blut, etwas von dem sorglosen,

kreolischen Wesen und etwas von dem sinnlichen Feuer der schwarzen Rasse. Unter Beihilfe zahlreicher, aber weit unter ihm stehender Mitarbeiter hat Dumas die Schaubühne, die Buchhändlerläden, die Zeitungsfeuilletons mit seinen Produktionen gefüllt. Die Druckerpressen ächzten und stöhnten, um mit seiner flinken Feder gleichen Schritt zu halten. Zu bedauern ist indes, daß der leichte Sinn des Weltkindes ihn keine ordentliche Entwickelung durchmachen ließ. Nur in seiner ersten Jugend war er Künstler. In der Periode der Romantik schrieb er romantisch, in derjenigen der Industrie wurde er industriell.

Mit „Heinrich III. und sein Hof" gelang ihm, was Vitet mit demselben Stoff nicht zuwege gebracht, ein lebensvolles Bühnendrama zu liefern. Doch nur in ganz oberflächlicher Weise wich er hier von der klassischen Theaterkonvenienz ab. Er wagte, die Hofetikette aufzuheben. Auf jenen Brettern, wo ein paar Jahrhunderte hindurch der Held und sein Vertrauter mit schlaff niederhängenden Armen oder mit der Hand auf dem Schwertknauf ihre Deklamationen vorgetragen hatten, kam nun eine Schaar von König Heinrichs Höflingen mit Bilbouquets daher, einer Erfindung der damaligen Zeit, und unterhielt sich in den Pausen damit, kleine Pfeile durch lange Pustrohre zu blasen. Im übrigen aber fühlten und sprachen sie wie die jungen Männer von 1828.

Dumas' übrige historische Schauspiele aus seiner Jugend („Napoléon Bonaparte", „Charles VII chez ses grands-vassaux" u. s. w.) haben eine ebenso oberflächliche Psychologie. Erst später, als er ein Zeitalter fand, dessen Geist er kannte und beherrschen konnte, gelang es ihm, so vortreffliche Bilder aus einer entschwundenen Periode zu geben, wie es in den reizenden und dramatisch höchst wirkungsvollen Schauspielen „Eine Ehe unter Ludwig XV." und „Gabrielle de Belle-Isle" der Fall ist, von denen besonders das letztere mit seiner direkten, leicht idealisirenden Darstellung der Sitten aus der Regentschaftszeit poetischen Wert hat. Doch schon im Jahre 1831

war es Dumas beschieden, der jungen romantischen Generation einen von den Typen zu geben, wonach sie selbst sich benannte. Er schrieb „Antony".

Trotz aller seiner Mängel hat dieses Stück etwas an sich, das ihm größere Bedeutung verleiht als selbst den besten unter seinen übrigen Arbeiten. Es ist wärmeres Blut, mehr Menschlichkeit darin als in den anderen. Wenn es trotz seiner Naivetät einen verhältnismäßig mächtigen Eindruck macht, so ist der Grund davon der, daß Dumas hier sein eigenes Ich in all' seiner leidenschaftlichen Gewaltsamkeit, mit seinem jugendlichen Enthusiasmus und seinen ritterlichen Instinkten auf die Szene gebracht hat. Antony ist ein Held von 1830, so beschaffen, wie es auch Hugo's Helden alle sind: breitschultrig, mit einer Löwenmähne, begeistert und verzweifelt, geschaffen, um Schlaf und Speise entbehren zu können, immer bereit, sich oder einem Andern eine Kugel vor die Stirn zu schießen. Der heftige Beifall, welchen Antony fand, beruhte jedoch darauf, daß Dumas — was Hugo niemals gewollt oder gekonnt — die Handlung um 1830 spielen und den Helden in demselben schwarzen Rock auftreten ließ, den auch die Zuschauer trugen. Der Romantismus hatte sich im Drama freiwillig auf's Mittelalter beschränkt. Hier stand er in der Gegenwart, in modernem Gewand.

Im Stücke selbst wird die Sache des Stückes verfochten. Im vierten Akt ist ein Gespräch eingelegt, das auf die litterarischen Kämpfe der Zeit anspielt, und bei dieser Gelegenheit sagt einer der Handelnden, ein Dichter, welcher die romantische Wiederbelebung des Mittelalters verteidigt:

„Das leidenschaftliche Drama muß notwendigerweise als historisches auftreten. Denn die Geschichte meldet die leidenschaftlichsten Handlungen wie nackte Thatsachen. Wenn wir versuchten, mitten in unsrer modernen Gesellschaft das Herz zu enthüllen, das unter unsern häßlichen, unbequemen, schwarzen Röcken schlägt, würde die Ähnlichkeit zwischen dem Helden und dem Publikum allzugroß sein;

der Zuschauer, welcher die Entwickelung einer Leidenschaft verfolgt hat, würde in dem Augenblick Halt rufen, wo sie die Grenze überschreitet, an welcher er selbst stehen geblieben; er würde rufen: „Das ist verkehrt, ich fühle nicht so; wenn meine Geliebte mich betrügt, so schmerzt es mich gewiß, aber ich töte sie nicht und nehme mir auch nicht selbst das Leben.“ Und der Ruf: Übertreibung, Bühnen-Effekt! würde den Beifall der wenigen Menschen übertäuben, welche fühlen, daß die Leidenschaft im neunzehnten Jahrhundert dieselbe ist wie im sechzehnten, und daß das Blut ebenso heiß unter einem Tuchrock wallt wie unter einem Stahlpanzer.“

Man kann sich den Beifallssturm denken, den diese Worte hervorriefen. Alle wollten zu diesen Wenigen gehören. Die Leidenschaft war an der Tagesordnung, man bewies die seinige durch Applaudieren. „Antony“ ist auch in der That ein Konzert von rasenden Leidenschaften, das seinesgleichen sucht. Der Held kommt von einer mehrjährigen Reise nach Paris zurück und findet seine Jugendgeliebte verheiratet. Er rettet sie, als die Pferde mit ihrem Wagen durchgehen; dabei empfängt er einen Deichselstoß gegen die Brust, der ihn schwer verletzt. So wird er in ihr Haus getragen. Antony ist Bastard und Findelkind, darum ein geborener Rebell gegen die Gesetze der Gesellschaft: „Andre Menschen,“ sagt er, „haben einen Vater, eine Mutter, einen Bruder; sie finden offene Arme, die sie aufnehmen, wenn sie leiden; mir gehört nicht einmal ein Grabstein, auf dem ich meinen Namen lesen und wo ich weinen kann; ich habe kein Vaterland, keine Familie. Alles war für mich in einem einzigen Namen enthalten, und diesen Namen auszusprechen soll mir verboten sein.“ — Seine Geliebte erinnert ihn an die Forderungen der Gesellschaft: „Mögen es Gesetze sein oder Vorurteile, sie sind nun einmal so.“ — „Warum“, versetzt er, „sollte ich mich ihnen unterwerfen! Wer hat mich je vor einem Unglück bewahrt, wer kann sich rühmen, mir einen Dienst erzeigt zu haben!

Ich habe nur Unrecht empfangen und ich schulde nur Haß. Man hat mir die Schande meiner armen Mutter auf die Stirne gebrannt."

Adele liebt Antony, will ihn aber fliehen. In seiner Leidenschaft überrumpelt er sie auf einer Reise und bemächtigt sich ihrer in dem Gasthaus, wo sie sich aufhält, mit Gewalt. Selbst nach dieser unwürdigen Handlung entzieht sie ihm ihre Liebe nicht. Wir finden das Paar in Paris wieder. Das Abenteuer Beider ist bekannt geworden. Wir hören, wie heuchlerische Damen, welche die heimliche Lust zu Verbotenem mit untadelhafter Wahrung des Scheins vereinen, Adelens Ruf zu vernichten bemüht sind. Diese Angriffe werden seitens guter Personen mit harmvollen Ergüssen über die Gesellschaft und deren Heuchelei beantwortet. Doch das Drama nähert sich seinem Abschluß: Der Ehemann, Oberst d'Hervey, kehrt von einer Reise zurück. Vergebens fordert Antony die Geliebte auf, mit ihm zu fliehen; schon hört man im Vorzimmer die Schritte des gekränkten Gatten — da zieht der Liebhaber seinen Dolch und stößt ihn Adele ins Herz, indem er, um ihre Ehre zu retten, dem Eintretenden zuruft: „Sie verschmähte mich und ich habe sie ermordet!"

Liest man das Stück heute, so nimmt es sich absurd und empörend aus. Es kommt Einem vor, als ob man ein solches Drama, falls es neu wäre, nicht sehen könnte, ohne da zu lächeln, wo man bewegt sein sollte. Man fragt sich heutzutage, woher es kam, daß ein gewähltes Theaterpublikum im Jahre 1831 bei der ersten Aufführung zu wahnsinnigem Jubel hingerissen wurde; denn die Zuschauer klatschten, weinten, heulten, und riefen Bravo ohne Ende. Das Stück wurde durch Bocage's und Marie Dorval's meisterhaftes Spiel getragen. Die begeisterte Jugend riß, wie Dumas erzählt, ihm seinen hübschen, grünen Rock geradezu in Stücken vom Leib, um die Fetzen als Reliquien zu bewahren. Wenn man diese Anekdote auch nicht buchstäblich nehmen darf, so ist es doch gewiß, daß die Begeisterung alle Grenzen überstieg.

Die Erklärung liegt darin, daß wir niemals über ein Werk lachen, worin unsre Stimmungen und Gefühle zu Worte kommen. Antony repräsentierte die Leidenschaft, welche bis zur Roheit geht, aber diese vereint sich mit einem Zartgefühl, das eher sich eines Mordes schuldig macht, als daß es die Geliebte Kränkung und Hohn aussetzt; zugleich war Antony auf Byronsche Weise der heimlich auserwählte junge Held, welche gegen die Ungerechtigkeit des Schicksals kämpft und größer ist als sein Schicksal.

Gänzlich blieb übrigens auch in der damaligen Zeit eine überlegene Auffassung nicht aus. Bocage, welcher den Antony spielte, fand die Schlußworte so albern, daß er derselben gern überhoben gewesen wäre. Eines Abends fiel der Vorhang, ohne daß er dieselben gesprochen. Aber demselben Augenblick fing das Publikum an, wie besessen zu schreien und zu toben. Man wollte den Schluß haben. Bocage hatte die Bühne bereits verlassen; da hatte Madame Dorval, die ermordet auf dem Theaterboden lag, die Geistesgegenwart, den Vorhang wieder heben zu lassen. Sie richtete sich halb in die Höhe und sagte lächend, indem sie die Pronomina vertauschte: „Ich verschmähte ihn und er hat mich ermordet.“ [1] Eine einzige scharf satirische Stimme ließ sich aus der Peripherie des romantischen Kreises vernehmen. Wenn man in Jules Janins „Histoire de la littérature dramatique“ die lange, vortreffliche Kritik über „Antony“ liest — sicher die beste Kritik, welche Janin je geschrieben — wird man das Vergnügen haben, diese delirierende Romantik von heiterem Lachen übertönt zu sehen.

[1] „Je lui résistais, il m'a assassiné.“ Mir von einem Augenzeugen, Philarète Chasles, erzählt.

XXXIII.

Während „Antony" der romantische Paroxismus war, brachte „Chatterton", der einzige große dramatische Erfolg Alfred de Vigny's, die romantische Elegie auf die Bühne. Diese beiden Lieblingsdramen der Generation von 1830 entsprachen einander, wie der Kultus des Genies demjenigen der Leidenschaft, wie das Mitgefühl mit dem Leidenden der Begeisterung für den Handelnden entspricht, oder fassen wir es tiefer: wie im Doppelgesicht des Romantismus die germanische Seite der romanischen entspricht.

Alfred de Vigny (geboren 1799) hatte mit seinem tüchtigen historischen Drama „La maréchale d'Ancre" (aufgeführt 1834) keinen Beifall errungen. Dies lag wohl darin, daß er hier im wesentlichen dieselben Typen behandelte, mit welchen das Publikum schon durch andere romantisch-historische Trauerspiele vertraut war. Der Liebhaber Borgia ist z. B. ganz von derselben Art wie diejenigen Hugo's, ja nicht einmal sonderlich verschieden von dem Liebhaber bei Dumas, trotz des scharf entgegengesetzten Naturells beider Dichter. Man gewahrt hier deutlich, wie energisch eine Schule sogar den verschiedenartigsten Individualitäten ihr Gepräge aufzudrücken vermag.[1]

[1] Man lese nur in dem Personenverzeichnis die für den Schauspieler bestimmte Charakteristik zu Borgia. Hier findet man die Lieblingsbezeichnungen des Romantismus wie in einem Signalement vereinigt, und mit Leichtigkeit erkennt man, wie dasselbe in allem wesentlichen auch auf Victor Hugo's junge Helden, ja selbst auf Antony paßt: Montagnard brusque et bon. Vindicatif et animé par la vendetta, comme par une se-

„Chatterton" (aufgeführt 1835) ist weit charakteristischer für de Vigny. Das Stück enthält eine Idee, welche er schon zwei Jahre früher in seinem Novellencyklus „Stello" in drei verschiedenen Variationen behandelt hatte: die Idee von der unglücklichen, verlassenen Stellung des wahren Dichters in der Gesellschaft. de Vigny ging von der romantischen Vorstellung aus, den Dichter als ein höheres Wesen, ja als das erhabenste auf Erden zu betrachten — eine Vorstellung, von welcher auch Deutschlands Romantiker tief durchdrungen waren. So erfüllte ihn des Dichters Los mit Mitleid, besonders das des jungen Dichters, der als Jüngling die Hülfe und die Anerkennung am meisten ersehnt, aber selten Herzen findet, die ihn verstehen, noch weniger Beschützer, die ihm ein sorgenloses Leben bereiten. Das Schöne an de Vigny's immer wiederkehrender Aufforderung, dem Dichter Brot zu geben, ist, daß er nicht seine eigene Sache verficht; denn er stammte aus altem gräflichen Geschlecht und war von seiner frühesten Jugend an unabhängig gestellt. Nach seiner Auffassung ist der Dichter ein armer Kranker, der ganz in der Gewalt seiner Einbildungskraft steht. Er ist „unfähig zu Allem, was nicht mit seiner göttlichen Sendung zusammenhängt", namentlich nicht imstande, Geld zu verdienen; er könnte sicher als Schriftsteller seinen Unterhalt erwerben, aber wenn er das thut, tötet er häufig das Beste in sich, entwickelt die Urteilskraft auf Kosten der Phantasie — und der himmlische Funke in seinem Innern erlischt. Man darf also nicht zugeben, daß der Gottgesandte sich zu irdischer Arbeit herabläßt; sein Haupt ist ein Vulkan, von welchem nur „harmonische Lava" ausströmen kann, wenn er in der Lage ist, nach Belieben müßig zu gehen.[1]

conde âme; conduit par elle comme par la destinée. Caractère vigoureux, triste, et profondément sensible. Haïssant et aimant avec violence. Sauvage par nature, et civilisé comme malgré lui par la cour et la politesse de son temps.

[1] Man sehe die typische Einleitung zu „Chatterton": Dernière nuit de travail, du 29 au 30 juin 1834.

Wie der moderne Leser sieht, liegt dieser Anschauung etwas Wahres, aber noch viel mehr Überspanntes zu Grunde. Das Drama, welches sich darauf aufbaut und Ströme von Thränen hervorgerufen hat, appelliert so stark ans Mitleid, daß es die tragische Wirkung verfehlt. Es nimmt allzu lyrisch Partei für seinen Helden, als daß ihm jenes innere Gleichgewicht innewohnen könnte, ohne welches ein Drama haltlos wird. Chatterton und die junge Quäkerin, welche er bewundert, haben in diesem Stück allen geistigen Adel, alle Seelengröße für sich allein gepachtet; rings um sie herrscht nur Prosa, Herzenskälte, Rohheit und Dummheit. Die Handlung zeigt uns, wie ein spiritualistisches Genie von der materialistischen Umgebung unterdrückt wird; diese Lebensauffassung nähert sich jener, welche wir in Deutschland bei Novalis, in Dänemark bei Andersen und Ingemann finden; für Dichter dieser Art hat Goethe seinen „Tasso" vergebens geschrieben. Unsre Zeit ist dieser Künstlerdramen müde, welche Oehlenschläger in Dänemark mit seinem „Correggio" einführte, und die in Deutschland durch Holtei's „Lorbeerbaum und Bettelstab" und andre ähnliche Schauspiele vertreten sind. Wir können nicht mehr mit Chatterton fühlen, wenn er, der „geschaffen, in den Sternen den Weg zu lesen, welchen der Finger des Herrn uns zeigt," lieber den Opiumbecher ergreift, als daß er eine unpoetische Stellung einnähme, die ihm 100 Pfund jährlich einbringen würde. Auch in diesem Falle ruft das, was vor fünfzig Jahren alle Herzen rührte, jetzt höchstens ein Lächeln oder ein Achselzucken hervor.

Der Romantismus war in seinem Kern zu lyrisch, um dramatische Werke von bleibendem Wert hervorzubringen.

Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten, wenn man einen Blick auf die Schauspiele von dessen größtem Lyriker wirft. Victor Hugo's Dramen geben in mancher Beziehung eine Parallele zu Oehlenschlägers Tragödien. Sowohl bei Hugo, wie bei Oehlenschläger werden die Gestalten nur im Umriß gezeichnet. Es fehlt

denselben bei beiden vieles, um für ganze, wirkliche Menschencharaktere gelten zu können; aber sie werden getragen von einer mächtigen Lyrik und einem begeisterten Pathos. Gewiß stehen bei Hugo die Personen dem realen Leben etwas näher, soweit Thaten, gleich den in seinen Dramen behandelten, in Frankreich vor nicht langer Zeit geschehen waren. Hernani erinnert an die Freischarenführer, welche in der Vendée der Staatsordnung Trotz boten; Gilbert, der sich zum Schaffot meldet, um seine Geliebte zu rächen, thut nicht mehr, als manches von den edlen Opfern der Guillotine gethan; und wenn Ruy Blas vom Lakaien bis zum Staatsminister emporsteigt, so ist der Sprung kaum größer als der, welchen Rousseau aus derselben niedrigen Stellung zum berühmten Schriftsteller machte. Aber das alles ist nicht von Belang; denn Hugo's Vorliebe für das Ueberschwängliche, ja Ungeheure drängt alles in den Hintergrund, was uns an Parallelen aus der Wirklichkeit erinnern könnte. Er bringt nur zu häufig Ungeheuerlichkeiten hervor, welche ihm selbst zwar erhaben, uns Andern aber abschreckend vorkommen. Seine Anlage zur lyrischen Exaltation war so stark, daß das, was ihm als groß galt, uns als ungeheuer erscheint.

Seine Auffassung des menschlichen Wesens ist also auch in seinen Schauspielen vollständig lyrisch; sie erinnert in allem wesentlichen an die Psychologie seines im übrigen so verschieden angelegten Rivalen, des Lyrikers Lamartine. Der Unterschied ist nur der: Lamartine mit seinem unmittelbar harmonischen Wesen schildert gerne eine vollkommen reine und liebliche Natur, an welche plötzlich Versuchungen herantreten, denen sie einen Augenblick erliegt; aber diese eine schwache Stunde sühnt eine lange Zeit der Reue und Buße (Jocelyn, Cédar in „La Chute d'un ange"). Hugo hingegen behandelt in seinen Dramen mit Vorliebe die Menschenseele, welche, entwürdigt durch schlechte Leidenschaften, durch Elend und Demütigungen aller Art, durch Laster, Knechtschaft, Gebrechlichkeit,

dennoch einen Funken in sich bewahrt hat, der bei gegebenem Anlaß zum Guten angefacht wird, und welche alsdann, von besseren Regungen erfüllt, gegen die schreckliche Vergangenheit, die sie abgeschworen, ankämpft. Die Seele strebt empor zu dem Schönen, sie hat sogar Verständnis für die höchste Zartheit und Anmut, aber sie fühlt sich selbst unwürdig der edlen Gefühle, die sich in ihr regen; sie kann sich nicht aufschwingen zu jenen unbekannten Gefilden — erschöpft und überwunden sinkt sie in ihren früheren entwürdigenden Zustand zurück.

Ein paar Beispiele werden dies bei Hugo konstante Verhältnis erhellen: Triboulet („Le roi s'amuse") wurde dadurch verderbt, daß er teils den Gegenstand, teils das gewissenlose Organ des Spottes abgab. Er liebt seine Tochter mit reinster väterlicher Zärtlichkeit — da wird sie ihm genommen, und er fällt dem Haß und der Rachgier anheim. — Marion („Marion Delorme") ist eine Courtisane, die sich hundertmal verkauft hat; sie wird von Liebe zu einem kühnen jungen Mann ergriffen, und dies Gefühl bringt eine tiefe Läuterung in ihr hervor. Doch als man Didier zum Tode verurteilt hat, wird sie in der Schreckensstunde von neuem Marion. Sie giebt sich dem Richter hin, um den Geliebten zu retten, nicht ahnend, daß Didier weit lieber sterben würde, als sich auf diese Weise gerettet zu sehen. — Lucretia Borgia ist in Schuld gezeugt, und hat in lauter Verbrechen gelebt. Aber diese ausschweifende Giftmischerin hat einen Sohn, den sie liebt; für einen Blick von ihm ist sie bereit, ihr ganzes vergangenes Leben aufzugeben. Doch man kränkt sie tödlich, und in ihrem Zorn greift sie zu dem alten Mittel; sie ladet ihre Feinde ein, reicht ihnen Gift und tötet gegen ihren Willen den eigenen Sohn zugleich mit jenen. — Ruy Blas hat, durch Armut dazu gezwungen, bei einem Edelmann in Dienst treten müssen. Die Liebe einer Königin macht den Lakaien zum Minister. Er ist dem Posten gewachsen, führt große, schöne Pläne aus und ist nahe daran, der Retter seines Vaterlandes zu

werden. Doch die Vergangenheit erhebt sich gegen ihn, und da er seine Hoffnungen zerschellen sieht, rächt er sich als Der, welcher er gewesen. Er verweigert es, sich mit seinem Herrn in einen Zweikampf einzulassen, entreißt ihm den Degen und tötet den Wehrlosen damit.[1]

Es ist, wie man sieht, immer eine und dieselbe Auffassung des Tragischen, welche hier zu Grunde liegt. Die Hauptsache in allen diesen Dramen ist für Hugo der Born des lyrischen Pathos, welcher quillt, sobald die erniedrigte Menschenseele von einer edlen Leidenschaft aus dem Schlamm gezogen wird, der Hymnus des Gefühls, unter dessen Klängen die schuldbeladene Seele sich reinigt.

Hugo hat in einem seiner berühmtesten Gedichte (Les Chants du Crépuscule XXXII) ein Gleichnis vorgeführt, das einem in den Sinn kommt, wenn man sich in diese Dramen vertieft. Hoch im Kirchturm, sagt er, hängt eine alte Glocke; anfangs war ihr Metall blank und rein; nur das Wort Gott stand darauf, mit einer Krone darunter. Doch der Turm wurde viel besucht, und jeder, der erschien, kratzte — der eine mit einem stumpfen Messer, der andere mit einem rostigen Nagel — bald seinen profanen Namen, bald ein gemeines Wort, bald eine Dummheit, bald eine Albernheit in das Erz der Glocke. Staub und Spinngewebe bedecken sie nun, der Rost hat sich besudelnd und zerstörend in die Ritzen gelegt. Aber was thut das der Glocke! Selbst wenn alles schläft, durchs Dunkel der Nacht seufzt die Glocke, wie der Vulkan allzeit raucht; ein klagendes Gebet findet den Weg durch das Erz. — Auch in meine Seele, schließt er, die von Anfang an nur das Gepräge ihres edlen Ursprunges trug, haben flüchtige Gäste, die Leidenschaften, profane Namen eingeritzt und fast den göttlichen Stempel verwischt. Aber das thut meiner Seele so wenig, wie es der Glocke schadet. Wenn sie in Schwingung kommt, wenn eine unsichtbare Hand sie berührt und ihr befiehlt: Singe, dann tönt

[1] Vergleiche Madame de Girardin: Lettres parisiennes. II. p. 31.

plötzlich aus des Erzes bebendem Innern durch die befleckte Oberfläche der mächtige, ergreifende Klang der Hymne — und Staub, Rost, Narben, Alles muß mitklingen in der großen Harmonie.

Obgleich Hugo hier nur den Zustand seiner eigenen Dichterseele schildern wollte, wenn sie sang, hat er mehr gethan; er hat in einem Sinnbild treffend die Lyrik illustriert, welche den unglücklichen, schuldvollen Geistern entströmt, die seinen Dramen Interesse verleihen.

Doch überströmende Lyrik und volltönendes Pathos sind keine ausreichenden Elemente zur Aufführung eines dramatischen Baues. Dieser erfordert ein tiefes Fundament von Vernunft und von Gleichmaß der Seele, oder in Ermangelung dessen doch wenigstens eine Grundmauer von gesundem Verstand und sicherem Geschmack.

Dies aber fehlte Hugo, und unwillkürlich traten seine Mängel als Dramatiker im Laufe der Jahre immer mehr hervor. Es ging ihm wie so vielen anderen Künstlern: was von Anfang an Stil bei ihm war, wurde nach und nach zur Manier. Bald war er auf dem Wege, gleichsam nur sein eigner bester Schüler zu werden; und er endete als Theaterdichter damit, eine Selbstparodie zu liefern — die stärkste und gefährlichste Art von Parodie, die es giebt.

Der Sinn für Komik ging ihm stets ab; er war immer geneigt, in dem Kolossalen das Erhabene zu sehen. In einem Grade wie nie zuvor gab er sich dieser Eigentümlichkeit hin, als er „Les Burgraves“ schrieb. Schon beim Durchlesen des Personenverzeichnisses muß man lächeln: Job, Burggraf von Heppenheff, 100 Jahre alt: Magnus, dessen Sohn, 80 Jahre alt. Hatto, Magnus' Sohn, 60 Jahre alt. Gorlois, Hatto's Sohn, 30 Jahre alt. Ich entsinne mich einer gleichzeitigen Pariser Karikatur der Burggrafen, worauf man sie sämtlich, vom Großvater bis herab zum Urenkel in einer Reihe dargestellt sieht, in gleichmäßig abnehmender Größe und mit gleichmäßig spärlicher werdendem Bart.

Der hundertjährige Burggraf ist der rührigste von ihnen allen; er

repräsentiert die gute alte Zeit. Wenn er seinen 80jährigen Sohn anspricht, sagt er: „Junger Mensch!“ und Hugo lächelt dabei nicht. Alle diese alten Herren deklamieren um die Wette mit einem Bettler von 92 Jahren, der, wie sich herausstellt, kein geringerer ist als Friedrich Barbarossa, welcher 20 Jahre hindurch vor der Welt verborgen lebte, aber an dem ältesten Burggrafen, der als Jüngling seinem Leben nachgestellt, Rache nehmen will. Es wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten und Absurditäten. Um eine Wiedererkennungsszene herbeizuführen, läßt Hugo z. B. einen Krieger in der Schlacht mit einem glühendem Eisen kämpfen; er drückt damit seinem Gegner, den er im Dunkel nur undeutlich erblicken kann, ein Brandmal auf, um den so Gezeichneten bei Gelegenheit wieder zu erkennen.

Als diese gigantische Mißgeburt einer überspannten Phantasie im Jahre 1843 auf die Bühne kam, machte sie Fiasko. Gleich bei der ersten Aufführung begann man, während des Spieles zu pfeifen. Einer von Hugo's Getreuen eilte zu ihm und teilte ihm das Geschehene mit. Hugo, gleich Napoleon gewohnt, stets auf seine Garde bauen zu können, antwortete wie gewöhnlich: „Schafft nur einige junge Leute herbei.“ Es wird erzählt, daß der Andere verzagt und gesenkten Blickes antwortete: „Es giebt keine jungen Leute mehr.“ Die Generation, an welche der Romantismus dreizehn Jahre früher appelliert hatte, war nicht mehr jung, und, was schlimmer, sie war aufgebraucht; mehr als einer von ihren Dichtern hatte zu große Wechsel auf sie gezogen.

Die Reaktion war unvermeidlich, nnd noch in demselben Jahre trat sie ein. Sie fand ihren Dichter und sie fand ihre Muse.

Ein junger, unbekannter, grundbraver Mann, nicht mit starker Phantasie begabt, aber ausgestattet mit Seelenadel, Ernst, Zartgefühl und Geschmack, reiste von der Provinzialstadt, wo er aufgewachsen war, nach Paris, ein Manuskript in der Tasche. Sein Name war François Ponsard und der Titel des Manuscriptes „Lucrèce“. Es war eine Tragödie, deren Stoff dem Altertum ent-

nommen war, es war die alte Sage von Lucretias Keuschheit und Tod. Der Stil war nüchtern und streng; er erinnerte an denjenigen Racine's. Man war der Diktion der Romantik müde. Wenn Hugo schrieb: „Die Töne rieselten aus der Orgel wie das Wasser aus einem Schwamm", oder „Das Tafeltuch war das Leichenlaken des bleichen Kummers" oder „Das alte Weib ging mit gebeugtem und langsamem Rücken", so hatte darüber mancher ruhige Bürger schon längst das Haupt geschüttelt. Aber es war nun einmal kein ebenbürtiger Rival auf dem Platze. Hier fand sich einer. Auf den ersten Blick erschien Ponsards Stück wie eine Fortsetzung der alten klassischen Tragödie. In der ersten Begeisterung sah man nicht sogleich, wie modern dieser antike Stoff behandelt war, wie viel Ponsard von den Romantikern gelernt hatte, wie tief er Hugo verpflichtet war für das warme Kolorit seines Dramas, und wie schwach die Originalität des neu Erscheinenden in Wirklichkeit war.

Man merkte nur, dies Drama war gesund und einfach. Man sah, das war Lukretia — nicht Hugo's schreckliche Lukretia, jenes Ungeheuer von Blutdurst und Sinnlichkeit, nein, hier erschien die altrömische Lukretia, das Symbol der Keuschheit und der weiblichen Reinheit. Sie war die Poesie der Ehe, der Familie, der Häuslichkeit, wie Antony und seine Geistesverwandten die Moral der Findlinge und die brutale Wildheit vertraten. Alles, was in Frankreich klassisch und katholisch war, Jeder, der in der Schweiz eine protestantisch-gläubige Feder führen konnte, sang Lobpsalmen. Selbst der kritische Vinet stimmte mit ein in das große Halleluja. Er gerieth in Ekstase über Ponsard's Stil: „Dieser Dichter spinnt Gold wie seine Lukretia die Wolle" u. s. w.

Am 7. März 1843 waren die Burggrafen durchgefallen, am 22. April desselben Jahres wurde „Lucrèce" unter stürmischem Beifall zum ersten Male aufgeführt. So enge hat die Geschichte die szenische Niederlage des Romantismus und den kurzwährenden Triumph von „L'École du bon sens" zusammengekoppelt. Der ehrliche Ponsard

mußte sich einbilden, wenn er seinen Kritikern glaubte, Janin und den Anderen — nur Théophile Gautier und Théophile Dondey protestierten — sein Ruhm stehe nun fest begründet für alle Zeiten.

Mit ihrem Dichter hatte die klassische Reaktion auch ihre Darstellerin gefunden. Im Jahre 1838 debütierte im Théâtre français ein junges, ganz ungebildetes Kind, ein Judenmädchen, welches auf den Straßen und in den Cafés zu seiner Harfe gesungen hatte — und in diesem geringen Mädchen lebte die Muse.

Rachel betrat die Bühne. Bald ergab es sich, daß dieses junge theatralische Genie, das größte, welches Frankreich je gesehen, eine entschiedene Antipathie gegen die Rollen der romantischen Dramen hatte. Das alte, klassische Repertoire dagegen faßte Rachel mit solcher Leidenschaft und solchem Ernst auf, daß sie — was Niemand für möglich gehalten hätte — jenen alten Tragödien ihre Anziehungskraft wieder gab, eben den Tragödien, welche die romantische Schule mit Spott und Hohn vom Theater vertrieben hatte. Was half es, daß Gautier die Hände rang! Iphigenia, Merope, Emilia, Chimene, Phädra wurden von neuem in Szene gesetzt, und durch Rachel mit solchem Adel und solcher Wahrheit ausgeschmückt, daß das leicht bewegliche Publikum bisweilen von einer wahren Wut gegen diejenigen ergriffen wurde, welche gewagt hatten, sich über dies Nationalheiligtum spöttisch zu äußern. Eine Nation freut sich immer, wenn sie inne wird, daß sie nicht mit Unrecht ein paar Jahrhunderte hindurch zu ihren berühmten Männern und deren Werken voll Stolz emporgesehen.

Rachel hatte zuerst die Titelrolle von „Lucrèce“ zurückgewiesen, obwohl dieselbe für sie geschrieben war. Als aber das Stück im Odéon Glück gemacht, übernahm sie dieselbe doch. Ein Augenzeuge hat mir die Stimmung, welche im Theater herrschte, als Rachel zum ersten Male die Lucretia spielte, mit folgenden Worten geschildert: „Alles saß in atemloser Erwartung, als der Vorhang aufgehen sollte. Er hob sich — und wir sahen Rachel als Lukretia

am Rocken mitten unter ihren Mägden sitzen. Schon vorher war es still gewesen; aber als sie nun das Haupt erhob und die Lippen öffnete, um die ersten Worte an ihre Sklavin zu richten: Lève-toi, Laodice! herrschte eine solche Stille, daß wir die Fruchthändlerinnen draußen auf dem Markte ihre Apfelsinen feilbieten hörten."

In der Begeisterung für Rachel übersah man, daß die klassische Formel nicht dadurch wieder lebendig wurde, daß ein vereinzeltes Genie eine Zeitlang genialen Werken aus der Vorzeit neues Leben einhauchte; in der Freude über Ponsard mangelte dem Publikum der Blick dafür, wie vorübergehend dessen Triumph sein mußte. L'École du bon sens entwickelte sich, wie schon die Benennung warnend andeutet, niemals zu einer lebenskräftigen poetischen Schule. Ponsard selbst war ein Talent zweiten Ranges; und sein begabter Nachfolger Emile Augier, der ihm seine Poesieen zueignete, und dessen Jugenddramen in verwandtem Geiste geschrieben sind, verließ mit den Jahren jenen nüchternen Stil.[1] Hat die Schule bei so rühmlichem Streben auch die höhnischen Angriffe nicht verdient, zu deren Gegenstand sie seitens einiger unversöhnlicher jüngerer Romantiker, wie Vacquérie und Théodore de Banville gemacht wurde, so ist doch ihre Bedeutung einzig die, daß sie den Zeitpunkt bezeichnet, wo das romantische Drama sich selbst überlebt hatte.

[1] Augiers „Gabrielle" ist wohl das schönste Schauspiel, das L'école du bon sens hervorgebracht. Seine Dramen „La Jeunesse" und „La Pierre de touche" sind augenscheinlich durch Ponsards „L'honneur et l'argent" hervorgerufen.

XXXIV.

Man kann die Arbeit, welche von einer großen litterarischen Schule — wie es die romantische in Frankreich war — vollbracht wird, mit dem Aufbau einer ganzen Stadt vergleichen; nur daß die Litteratur auf einen Grund baut, der bloß durch schwache, lockere Dämme gegen die Flut der Vergessenheit geschützt ist. Bald gewahrt man, daß Wasser in den Grund eingedrungen; allmählich steigt es höher und höher; zuletzt verschwinden alle niedrigeren Gebäude, und nur die höchsten Monumente ragen noch sichtbar über dem Wasserspiegel des Letheſtromes empor.

Was diesen höchsten litterarischen Denkmälern ihre feste Haltung verleiht, ist teils die Tiefe des Fundaments von Ideen, welches sie trägt, teils die genaue Übereinstimmung zwischen einer vollkommenen Kunstform und der Idee; doch in letzter Instanz handelt es sich darum, daß der Dichter bewußt oder unbewußt, voll und ganz von dem Geiste seiner Zeit durchdrungen gewesen; denn der Geist ist es, der lebendig macht und vor dem Untergang bewahrt. Man kann in Frankreich drei Hauptrichtungen des Romantismus verfolgen:

Das Bestreben nach treuer Darstellung des Wirklichen, gleichviel ob die Treue die historische Vergangenheit oder das moderne Leben betraf, d. h. den Trieb nach Wahrheit,

das Streben nach vollendeter Form, einerlei ob dieselbe als das Plastische und Malerische im Ausdruck, als streng metrische

Harmonie oder als knappe Einfachheit eines unvergänglichen Prosastils aufgefaßt wurde, d. h. die Liebe zum Schönen,

endlich die reformatorische Begeisterung für große religiöse oder politische Ideen; das ethische Streben innerhalb der Kunst, d. h. den Sinn für das Gute.

Diese drei Grundrichtungen bestimmten das Wesen dieser lebensvollen, kunstreichen Schule, wie die drei Dimensionen den Raum bestimmen; und diese verschiedenen Bestrebungen, jede in ihrer Art, haben in jener Zeit Werke von hohem und bleibendem Werte hervorgebracht.

Sie besitzen jedoch nicht alle in gleichem Grade die Gabe, die Erinnerung an die Schöpfer derselben lebendig zu erhalten. Es zählen ja alle Künste Werke auf, welche die Erinnerung an ihren Urheber überleben, weil das Werk trotz seiner Vollkommenheit keine Sympathie für den zu erwecken vermag, dem es seine Entstehung verdankt; und umgekehrt giebt es auch Schriftsteller, deren Persönlichkeit lebendig vor der Nachwelt dasteht und deren man mit Dankbarkeit und Bewunderung gedenkt, selbst wenn die meisten ihrer Werke schon in Vergessenheit geraten sind.

Die romantische Schule weist Geister und Werke von beiden Arten auf. Sie hat Schriftsteller wie Balzac, Mérimée und Gautier, die eine natürliche oder künstliche Gefühlslosigkeit gegenüber dem sozialen und politischen Streben des Zeitalters an den Tag legten, und sie besitzt Dichter, die mit tiefer Bewegung und inniger Teilnahme den Versuchen zusahen, welche die Zukunft ihres Vaterlandes wie die der ganzen Menschheit reformieren und organisieren wollten. Die Poesie hat ja zwei Grundformen. Sie hat entweder den Charakter einer auf psychologischer Forschung beruhenden Darstellung — in dieser Gestalt nähert sie sich der Wissenschaft — oder sie hat das Gepräge einer Verkündigung, einer begeisterten Mitteilung — und in dieser Form nähert sie sich der Religion. Es gab im Geschlechte von 1830 eine ganze Gruppe von Geistern,

welche die Poesie in letzterer Weise auffaßten. Man hat ihnen Unrecht gethan, wenn man ihre Produkte mit dem Namen Tendenzpoesie herabsetzte. Denn was man hier als Tendenz verdammte, ist nichts anderes, als der Geist des Jahrhunderts, dessen Ideen; und diese sind auf die Länge das Lebensblut jeder wahren Poesie. Was man im eigenen Interesse der Poesie fordern muß, ist nur, daß die Adern, in denen dieses Lebensblut rollt, und die man gerne bläulich durch die Haut schimmern sieht, nicht angeschwollen oder dunkel hervortreten, wie bei einem Zornmütigen oder Kranken.

Schon im Laufe der dreißiger Jahre brechen von allen Seiten reformatorische Ideen über die romantische Schule herein. Geht man bis zu ihrer Quelle zurück, so kann man nicht früher stehen bleiben, als bei Saint-Simon. In Graf Saint-Simon (geb. 1760) — der Enkel und einzige Abkömmling des berühmten Herzogs gleichen Namens, welcher geheimer Geschichtschreiber des Hofes unter Ludwig XIV. Regierung war — hatte Frankreich, das der Faustdichtung so wenig Interesse widmete, im achtzehnten Jahrhundert einen wirklichen Faust hervorgebracht, einen Faust von unruhiger Genialität, mit dem unwiderstehlichen Verlangen, das Universum theoretisch und praktisch kennen zu lernen. Er ist weniger klar und rationell als der Held in Goethe's berühmter Dichtung, aber sein Blick ist weiter, sein Ziel größer und sein Streben höherer Natur. Er beginnt seine Laufbahn so, wie Faust dieselbe beschließt. Seine Pläne — ein Durchbruch der Landenge von Panama, eine großartige Kanalanlage in Spanien — erinnern an die Wirksamkeit, mit welcher Faust sein Leben endigt. Saint-Simon war nacheinander Offizier, Weltmann, Ingenieur, Projektenmacher, Philosoph, Gelehrter, Nationalökonom, zuletzt Religionsstifter — ein hochbegabter Polyhistor mit etlichen Zügen eines Universalgenies. Er brachte in der Jugend sein Vermögen durch, da ihm die Titel und Rechte eines Pairs von Frankreich und eines Granden von Spanien samt einer Summe von 500 000 Francs als Erbe ge-

sichert schienen. Aber sein Vater überwarf sich mit dem Herzog von Saint-Simon und aus der Erbschaft wurde nichts. Der Sohn versank in die tiefste Armut, arbeitete als Kopist im Leihhaus täglich neun Stunden für ein Jahresgehalt von 1000 Francs und war im Jahre 1812 genötigt, von Wasser und Brot zu leben. Eines Tages machte er in Verzweiflung einen Selbstmordversuch. Er schoß sich ein Auge aus, wurde aber wieder hergestellt. Sogar der Selbstmordversuch ist ein faustischer Zug.

Es sammelten sich Schüler um ihn, bei denen er Unterstützung fand. Sie nahmen seine Lehren mit Begierde auf und gründeten eine Zeitschrift nach der anderen, um seine Ideen zu verbreiten.

Als er fünf Jahre vor der Julirevolution starb, waren diese Ideen nur von einem kleinen Kreis gekannt und kultiviert. Doch unter der Regierung Ludwig Philipps verbreiteten sie sich immer mehr, während sie zugleich in mancher Hinsicht eine Umgestaltung erfuhren. Es formte sich daraus die Lehre einer Sekte, welche sich mit einem Hohenpriester an der Spitze gebildet hatte, eine Sekte, welche die hervorragendsten Männer aus allen Fächern zu ihren Anhängern zählte, Finanzmänner wie Isaac Péreire, Komponisten wie Félicien David. So kam es, daß die Saint-Simonistischen Ideen überall durchdrangen: Michel Chevalier nahm sie als Elemente in seine Nationalökonomie auf; Frankreichs größter Historiker in damaliger Zeit, Augustin Thierry, fühlte sich durch dieselben inspiriert; der bedeutendste französische Denker in diesem Jahrhundert, Auguste Comte, schöpfte seine Grundgedanken aus ihnen; sie fanden endlich vielfach modifiziert in Pierre Leroux und Lamennais einflußreiche philosophische und religiöse Apostel, und gleichzeitig beeinflußten sie die Poesie. An und für sich war dies kein Wunder; hatte doch Saint-Simon trotz allen seinen Schwärmereien etwas von dem Seherblick großer Dichter.

Er war seiner Zeit voraus; denn sein Ideenleben ist eines der Symptome der großen Reaktion gegen das achtzehnte Jahr-

hundert, welches er als einen nur kritischen, auflösenden Zeitraum betrachtete, während er das neunzehnte Jahrhundert eine organische positiv hervorbringende Epoche nannte. Er wandte sich ebenso unbedingt gegen diejenigen, welche sich einbildeten, das Glück der Menschheit ließe sich durch eine bloße Umänderung der Staatsform sichern, wie auch gegen jene, welche, wie die kirchliche Partei, die Vergangenheit verteidigten, um dieselbe zurückzurufen. Er war nicht der Wortführer der Vergangenheit, sondern der Zukunft; und in den Bestrebungen der Reaktion glomm für ihn nur der eine Funke von Wahrheit: daß die Menschheit nicht durch bloße Verstandesbegriffe civilisiert werden könne, sondern daß es dazu der Religion bedürfe; allerdings einer solchen, welche die alten Überlieferungen, das Äußerliche der Religionen ausgeschieden hatte. Da ihm in seinem Reformeifer nicht damit gedient war, nur Halbes zu erringen, so bedeutete die negative Freiheit, die bloße Befreiung von hindernden Schranken, ihm nur wenig, wenn sie nicht durch die wahre Freiheit, das heißt ein immer größeres und reicheres positives Können, vervollständigt wurde. Die letzten kritischen Jahrhunderte waren damit vorangegangen, die theokratischen und militärischen Systeme des Mittelalters umzustürzen; nun galt es, das wissenschaftliche und industrielle System aufzubauen. Die Bestimmung der Wissenschaft war es, den Platz des Glaubens einzunehmen, die Aufgabe der Industrie, an Stelle des Krieges zu treten.

Vorläufig handelte es sich darum, die Wissenschaft und die Industrie zu „organisieren".

Bezüglich des ersteren Punktes kann man in Saint-Simon's „Briefe von einem Genfer Bürger" sein Projekt nachlesen, das darin besteht, an Newton's Grab eine Subskription zu eröffnen, zum Besten der hervorragendsten Gelehrten und Künstler, vermittels deren sie ohne Nahrungssorgen ausschließlich in ihrem Fache thätig sein könnten und reichlichen Lohn für ihre Arbeit erhielten — ein Pro-

jekt, das der Verfasser des „Chatterton" sicher mit Begeisterung aufgenommen hat, wofern er es gelesen. Mehr Verwunderung dürfte es bei ihm erregt haben, wenn man ihm sagte, daß zum Entgelt diese Genies die Verwaltung des geistigen Bedarfes der Menschheit nach einem bestimmt detaillierten Reformplan übernehmen sollten.

Hinsichtlich der Organisation der Industrie ist Saint-Simon's „Parabel" ein hoch interessantes Aktenstück. Da die Parabel wahrscheinlich unter seinen Schriften die einzige ist, welche man in Zukunft noch lesen wird, weil sie ausnahmsweise in kurzem, bündigen Stil geschrieben ist und überdies ein Witz darin aufblitzt, der sich sonst nirgends bei Saint-Simon findet, gebe ich sie in gedrängter Form hier wieder.

Gesetzt, sagt er, Frankreich verlöre von seinen Physikern, Physiologen, Dichtern, Malern, Mechanikern, Ärzten u. s. w. die 50 ersten jeden Fachs, im Ganzen 3000 seiner ersten Gelehrten, Künstler, Handwerker — was dann?

Da diese Männer wesentlich die produktiven Kräfte des Landes sind, die Blüte des französischen Volkes darstellen, so würde es mindestens einer ganzen Generation bedürfen, um die Folgen dieses Unglücks gut zu machen. Denn solche Menschen, deren Wirksamkeit positiven Nutzen bringt, sind Ausnahmen, und die Natur ist mit Ausnahmen nicht verschwenderisch.

Stellen wir den Fall anders: angenommen, Frankreich behält alle seine genialen Männer der Wissenschaft, Kunst, Industrie und des Handwerks, hat aber das Unglück, Seine Königliche Hoheit, den Bruder des Königs, ferner Ihre Königlichen Hoheiten die Herzöge von Berry, von Orléans und von Bourbon, die Herzogin von Angoulême, die Herzogin von Bourbon und die junge Herzogin von Condé zu verlieren. Gleichzeitig verliert das Land alle die höchsten Würdenträger der Krone, alle Staatsminister, Kammerherren, Jagdjunker, Marschälle, Kardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe,

Groß-Vikare und Domdechanten, alle Präfekten und Unterpräfekten, alle Richter und überdies 10 000 Gutsbesitzer, die ein großes Haus führen.

Ein solches Ereignis möchte gewiß die Franzosen tief betrüben, weil sie gutherzig sind und das Verschwinden einer so großen Anzahl ihrer Mitbürger keineswegs mit Gleichgültigkeit ansehen würden. Aber dieser Verlust von nicht weniger als 30 000 Individuen, welche als die ersten im Staate gelten, würde sie doch nur aus rein sentimentalen Gründen bekümmern. Denn für den Staat als Staat entstünde daraus kein ernstliches Ungemach; in erster Linie schon deshalb nicht, weil es sehr leicht wäre, die freigewordenen Plätze wieder auszufüllen. Es existiert eine große Anzahl von Franzosen, welche imstande wären, die Funktionen von Seiner Majestät Bruder ebenso gut zu versehen wie Hochderselbe; viele sind der Stellung eines Prinzen von Geblüt gewachsen u. s. w. In den Vorzimmern des Hofes giebt es genug Beamte und Bedienstete, die sofort bereit wären, die höchsten Würdenträger der Krone zu ersetzen u. s. w. Die Armee besitzt eine große Anzahl Offiziere, die ebenso gute Generäle abgeben würden wie unsre nunmehrigen Marschälle, und wie viele Handlungsreisende sind nicht bessere Köpfe als unsre Minister, wie viele Geistliche sind ebenso gläubig und tauglich wie unsre Kardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe u. s. w. Was endlich die 10 000 Gutsbesitzer betrifft, so würden ihre Erben nicht einmal eine Lehrzeit nötig haben, um in Gesellschaftssälen mit ebenso feinem Anstand wie jene die Honneurs zu machen.

Wie man sieht, liegt diesem Scherz, welcher Saint-Simon vor den Richterstuhl führte, der Gedanke zu Grunde, daß nur die produktive Klasse von Staatsbürgern wirklich nützlich ist: Vor der Revolution bestand der Kampf zwischen dem Adel und dem Bürgerstand; in der neuen Zeit, da letzterer zum Teil den Platz des früheren Adels und mit demselben dessen Rechte eingenommen hat,

herrscht der Zwiespalt zwischen dem unproduktiven und dem produktiven Stand; die Zukunft gehört dem Gewerbefleiß, der Arbeit, den Werken des Friedens, nützlicher Thätigkeit. Doch während die zeitgenössischen französischen Nationalökonomen nur dem Einzelnen die möglichst freie Entwickelung seiner Fähigkeiten zu sichern wünschten, forderte Saint-Simon das Eingreifen des Staates. Dieser sollte die Arbeit und die Produktion organisieren; er allein wäre imstande es durchzusetzen, daß in Zukunft nicht mehr ein Mensch vom andern, sondern daß nur noch die Natur durch den Menschen ausgenutzt würde. Der Staat sollte endlich, bei aller Anerkennung der natürlichen Ungleichheit zwischen den Menschen, das Seine dazu beitragen, die künstliche aufzuheben, und darum jedes Privilegium der Geburt, hauptsächlich das Erbrecht, abschaffen oder einschränken.

Wir begegnen also bei Saint-Simon zuerst dem Grundgedanken des modernen Sozialismus, dem Mißtrauen gegen die Folgen der freien Konkurrenz mit dem Anspruch, daß die produktive Arbeit zu ihrer Ehre und ihrem Rechte komme. Folgerichtig gelangte er zu der berühmten Forderung, daß Jeder in der Gesellschaft in das richtige Verhältnis zu seinen Fähigkeiten und Leistungen gestellt werde (à chacun selon sa capacité!). — Demnächst taucht — zum erstenmal auf französischem Boden — die Lehre auf von der vollständigen Gleichstellung der Frau und des Mannes. Endlich folgt in religiöser Hinsicht die Verwerfung der ganzen Dogmenlehre, nicht in der Absicht, die Religion umzustürzen, sondern damit aus dem Grabe der Orthodoxie das eine Prinzip erstehe: Liebet einander! ein neues Christentum, das Saint-Simon in seiner letzten Hauptschrift: „Le nouveau Christianisme“ entwickelte, und dessen einziger Grundsatz der ist: Die Aufgabe der Religion besteht darin, die Gesellschaft zu dem großen Ziele hinzuführen, das Schicksal der ärmsten und gleichzeitig zahlreichsten Klasse möglichst rasch zu verbessern.

Es war in Saint-Simons Persönlichkeit etwas, was den

naiveren unter den Romantikern verwandt vorkommen mußte. Er hatte das unbegrenzte Selbstvertrauen, welches auch Anderen Glauben einflößt, dagegen besaß er nichts von der vorsichtigen Selbstkritik des Philosophen — er war dogmatisch, war Prophet. Außerdem hatte er den romantischen Durst Alles durchzuleben und zu empfinden. Wenn man die Ansprüche an den Denker liest, welche er als Bedingungen für den Fortschritt in der Philosophie aufstellt, so wird man sehen, daß sie nur wenig verschieden von denen sind, welche ein junger romantischer Dichter für die Produktion notwendig finden würde. Sie sind: Man soll 1. in den Jahren der Kraft ein so thätiges und originelles Leben wie möglich führen, 2. jede Art der Praxis und Theorie kennen lernen, 3. alle Gesellschaftsklassen studieren und sich selbst in die verschiedensten sozialen Stellungen bringen, 4. endlich soll man seine Beobachtungen zusammenfassen und das Resultat davon ziehen.

Ein Hauptpunkt in Saint-Simons Lehre, welcher in der Regel die romantischen Schriftsteller abstieß, war die Begeisterung für den Industrialismus, der als ausschließlich nützlich den meisten von ihnen zuwider war. Doch die Lehre entbehrte deshalb nicht romantischer Elemente; sie mußte auf den Romantiker sowohl durch ihr revolutionäres als durch ihr phantastisches und utopisches Element, durch ihre Betonung der natürlichen Ungleichheit, durch ihren bis ins Extrem getriebenen Kultus des Genius und durch ihre religiösen Aspirationen anziehend wirken. Allgemein poetisch war sie endlich durch ihre Fürsorge für die Frau und durch die Menschenliebe, mit welcher sie die schlecht gestellten Klassen der Gesellschaft umfaßte.

Erst nach 1830 begann Saint-Simons Lehre eine Gesellschaftsmacht zu werden. Er selbst war, wie Religionsstifter pflegen, zugleich Verkündiger und Vorbild gewesen; er hatte es verstanden, ein förmliches Apostolat ins Leben zu rufen; seine Schüler betrachteten ihn in vollem Ernst als den Messias der

neuen Zeit und zogen als dessen Jünger hinaus in die Welt. Durch seine Schüler und deren Geistesverwandte lernte man darum eigentlich erst unter der Julimonarchie den Saint-Simonismus kennen, obwohl einzelne rege Geister schon früher den Meister selbst studiert hatten. So finde ich in Victor Hugo's Tagebuch von 1830 (Littérature et Philosophie mêlées I.) eine Notiz, welche beweist, daß er Saint-Simon damals bereits gelesen hatte.

Zwar mußte das Organ Saint-Simons, „Le Producteur", nur ein Jahr nach seinem Tode eingehen; aber gerade dieser Umstand brachte seine Schüler mehr in persönliche und intime Berührung mit ihren Anhängern. Von dem Zeitpunkt an als Enfantin, der Paulus der jungen Lehre, ein schöner Mann von mächtiger Persönlichkeit und ein Prediger ersten Ranges, der etwas von dem Herrscher- und Führertalente eines Brigham-Young in sich hatte, das faktische Oberhaupt der Sekte geworden war, gewann diese eine nicht geringe Anzahl hochbegabter Jünglinge und gebildeter, lebhafter Frauen für sich. Beträchtliche Gaben flossen der Saint-Simonistischen „Familie" freiwillig zu, im Jahre 1831 allein 330,000 Francs. Man gründete ein neues Organ, die Wochenschrift „L'Organisateur", und von 1831 ab übernahm Pierre Leroux, wie schon früher erwähnt, „Le Globe". Indes verlor die Lehre immer mehr ihr ursprüngliches Gepräge. Während Saint-Simon in seinem Organisationsplan den Kapitalisten einen hervorragenden Platz zugedacht hatte — eine von den drei Kammern, die er errichtet haben wollte, sollte ausschließlich aus Kapitalisten bestehen — griff man nun das Kapital an; und während Saint-Simon jedem Kommunismus abgeneigt war, hatte die „Familie" faktische Gütergemeinschaft eingeführt und verlangte das gleiche sogar vom Staat. Doch eine einzelne bestimmte Konsequenz, die man aus der Lehre zog, führte deren Untergang und die Auflösung der ganzen Sekte herbei. Saint-Simon hatte gelehrt: da das alte Christentum Geist und Fleisch von einander geschieden habe, so gelte es nun, diesen

Zwiespalt wieder auszugleichen. Das alte Christentum habe Selbstverleugnung und die Kasteiung des Fleisches als Ziel aufgestellt, das neue sollte Wohlsein und allgemeines Glück als Endzweck betrachten. Mit anderen Worten läßt sich sein Gedanke folgendermaßen wiedergeben: Das Christentum der Askese war eine strenge, gewaltsame Kur gegen das üppige Schwelgen des Römerreiches, welches Befriedigung aller Begierden suchte; jedoch die Kur hat sich als völlig so gefährlich wie die Krankheit erwiesen. Der Krankheit sind wir ledig geworden; aber wer befreit uns vom Heilmittel, ohne daß ein Rückfall folgt? Keine andere Macht als das neue Christentum.

Aus dieser relativ gesunden Grundidee wollte Enfantin Zustände herleiten und unverzüglich verwirklichen, die an jene erinnern, welche Johann von Leyden in früherer Zeit bei den Wiedertäufern eingeführt hatte. Von Anfang an hatte der Saint-Simonismus verkündet, an Stelle des Individuum Mann solle in der neuen Ära das Individuum Mann-Frau treten mit gleichen Rechten und mit voller Freiheit, eine eingegangene, nicht befriedigende Ehe aufzulösen, denn in dem Paare, nicht in dem einzelnen Menschen, sei die wahre Menschlichkeit verwirklicht. Enfantin zog hieraus die Konsequenz, zwei Arten von Ehe anzunehmen, die monogame und die im Lauf der Zeiten (nicht gleichzeitig) polygame, das heißt, die dauernde und die äußerst flüchtige, während wirkliche, gleichzeitige Polygamie nur zum Besten der männlichen und weiblichen Priester eingeführt werden sollte. Wiewohl man weder in der öffentlichen Diskussion, noch später während der Gerichtsverhandlungen etwas von Belang einwenden konnte gegen das Argument der Saint-Simonisten, daß diese Ordnung in der Hauptsache keine andre Folge haben würde als Verhältnisse zu regulieren und zu legitimisieren, welche man als ungesetzlich schon ringsum in der Gesellschaft vorfinde — so zeigt doch die gezogene Konsequenz zur Genüge, wie gänzlich den jungen Schwärmern der Blick für das

mangelte, was unter den gegebenen Gesellschaftsverhältnissen sich verwirklichen ließe und was nicht, und wie befangen sie in dem Glauben waren, historische Zustände durch einen Federstrich umformen zu können. Was ihnen zur Entschuldigung gereicht, ist der Umstand, daß, mit Ausnahme von Enfantin und Bazard, im Jahre 1830 sämtliche Saint-Simonisten (wie auch alle Anhänger von Lamennais) erst ungefähr 20 Jahre zählten. Das Lachen machte ihrer Propaganda ein Ende. Im Sommer 1832 wurden die Häupter der „Familie" verurteilt: Enfantin zu einem Jahr Gefängnis, Michel Chevalier und Duveyrier zu einer unbedeutenden Geldstrafe. Die jungen Enthusiasten, aus denen die kleine Sekte bestand, zerstreuten sich nach allen vier Winden, aber nur, um als reife Männer (fast ohne Ausnahme) sich auf industriellem, wissenschaftlichem oder künstlerischem Gebiete rühmlichst auszuzeichnen. Ihre Übertreibungen der Lehren Saint-Simons waren ebenso wie Fouriers gleichzeitige Utopien ohne irgendwelche Einwirkung auf die schöne Litteratur. Diese wurde nur durch die ursprünglichen Grundgedanken des Meisters beeinflußt.

Denn bald schwirrten die Saint-Simonistischen Ideen in der Luft der damaligen Zeit, befruchteten sie mit ihrem Samen und wirkten ansteckend auf die Gemüter; sie ergriffen bisweilen ein weiches Gemüt, und dieses weiche bekehrte dann ein kräftiges; sie bemächtigten sich einer Frau durch einen Mann oder umgekehrt, eines Dichters durch einen Prediger oder eines jungen Polytechnikers durch einen Dichter. Und sie riefen, wie Ideen zu thun pflegen, verwandte Ideen hervor, einige, welche seit Ende des vorigen Jahrhunderts geschlafen hatten, wie z. B. Louis Blancs demokratisch-sozialistische, andre, philosophisch-historisch-humanitäre, die an Schelling erinnerten und zugleich der Plutokratie drohten, wie diejenigen des Pierre Leroux in seiner zweiten Periode, wieder andre, welche, wie diejenigen Lamennais', Gedanken und Gefühle erweckten, ähnlich denen, mit welchen Priester, die während der

Bauernaufstände des Mittelalters den Empörern das Kreuz vortrugen, das Proletariat so hingerissen hatten, daß es ohne Bedenken das Leben einsetzte.

Lamartine, der während der Restauration die bedeutendste dichterische Kapazität der konservativen Partei gewesen, beginnt schon zu Anfang der dreißiger Jahre zu schwanken. Man spürt seine Sympathie und die Neubildungen seiner Überzeugung bereits in seinem „Jocelyn“ (1836), so mild und fromm dieser versifizierte Roman auch ist. In der Vorrede weicht er der Frage nach seinem Glauben mit der Wendung aus, daß, welcher Art dieser auch sei, er doch nicht die Ehrfurcht seiner Jugend vor der Kirche vergessen habe. Dennoch konnte es nicht der Aufmerksamkeit entgehen, daß die Handlung des Gedichtes als ein Angriff auf den unvermählten Stand der Geistlichen, also auf einen Hauptpunkt der Kirchenlehre, zu betrachten war; in Jocelyn's Tagebuchaufzeichnung vom 21. September 1800 fand sich außerdem diese vielsagende Stelle:

„Die menschliche Karawane hatte sich eines Tages in einem Walde gelagert, dessen Saum von dem steilen Ufer eines Flusses begrenzt war; es war nicht möglich weiter vorzudringen. Hohe, mächtige Bäume gewährten ihr Schutz gegen Sonne und Wind. Die Zelte, deren Stricke sich um die Äste der Bäume schlangen, bildeten gleichsam Dörfer rings um die Stämme, und die Menschen, welche auf dem Rasen zerstreut lagen, aßen ihr Brot im Schatten und sprachen friedlich mit einander. Doch plötzlich — wie von Wahnwitz erfaßt — erhoben sich die Männer, samt und sonders von einem Gedanken ergriffen, hieben ihre Äxte in die Stämme und fällten alle die grünen Wölbungen, in denen Vögel sich Nester gebaut. Und die Tiere des Waldes kamen aus ihren Höhlen und sahen gleich den flüchtigen Vögeln entsetzt, was geschehen, und verwünschten diese Rasse, welche so eifrig zu ihrem eignen Schaden arbeitete und das Dach niederriß, das ihr Schutz gab. Doch während die unvernünftigen Geschöpfe des Waldes den Herrn der

Natur bedauerten, fuhr er in seinem gewaltigen Zerstörungswerk fort und warf die Stämme als Brücken über den Abgrund, bis der Fluß bedeckt und wegsam war. Und friedlich setzte die Karawane ihre unaufhaltsame Reise fort und eroberte das andre Ufer."

Hierbei blieb es nicht. „La Chute d'un ange" zeigte trotz aller Fehler, daß der Dichter selbst seinen früheren seraphischen Stil verworfen hatte. Zugleich verrieten die ersten Parlamentsreden Lamartine's, daß die Saint-Simonistischen Ideen allmählich seine Orthodoxie verdrängt hatten. Er, der geborene Aristokrat, trat in der Politik als „démocrate conservateur" auf, wollte die konstitutionelle Monarchie mit allen Freiheiten und Fortschritten der modernen Zeit umgeben. Und selbst hierbei blieb es nicht. Seine 1847 herausgegebene „Geschichte der Girondisten", wertlos als historisches Werk, aber von einer hinreißenden dichterischen Beredtsamkeit, trug mehr als irgend ein andres Buch dazu bei, die Gemüter revolutionär zu stimmen und die kommende Umwälzung vorzubereiten. Im Jahre 1848 finden wir den ehemaligen Hofpoeten der Legitimität als den wirklichen Chef der Republik, wie er auf der Altane des Stadthauses mit der entschiedenen Beredtsamkeit eines Volkstribuns auftritt und den Gewehrläufen, die auf seine Brust gerichtet sind, die vornehme Gleichgültigkeit des Edelmannes entgegensetzt. Sein Leben feierte eine große, eine ewige Minute an jenem Tag, als er durch ein paar ebenso poetische wie männliche Worte, die er ohne nur mit der Wimper zu zucken sprach, das Leben seiner Kollegen rettete und den Bürgerkrieg abwandte.

Pierre Leroux war es, welcher George Sand in die gärenden sozialen Ideen einweihte; mit weiblicher Wärme und ohne Bedenken ging sie ganz in der neuen Ideenwelt auf. Pierre Leroux, ein Metaphysiker mit einem edlen Herzen, aber ein unklarer Kopf, der in Schellingschen Dreiheiten dachte, verfocht als sozialer Reformator die Ideen der Gleichheit und des Fortschritts, denn jeder Fortschritt war für ihn ein Steigen in Gleichheit. Er ging aus von einer

entrüsteten Kritik der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse, unter denen die Gleichheit nur eine Gleichheit vor dem Gesetze war, welche nicht ausschloß, daß der Reiche befreit blieb vom Militärdienst und frei von Strafe, wenn er sich vergangen; Verhältnisse, unter denen die Freiheit einzig in der freien Konkurrenz bestand, das heißt, in dem gesetzlichen Recht des Reichen, den Armen auszubeuten. An Stelle der bestehenden Gesellschaft konstruierte Leroux eine neue. Sie beruhte auf der dreifachen Natur des Menschen. Die menschliche Natur bestehe aus: sinnlicher Wahrnehmung, Gefühl (innere Anschauung) und Erkenntnis. Dem entsprachen drei Stände: Gewerbtreibende, Künstler und Gelehrte; doch diese drei Stände sollten nicht wie bei Saint-Simon Kasten bilden, sondern gemeinsam handeln und wirken; Individuen aus den drei Ständen machten je zu dreien ein sociales Individuum aus und sollten zusammen eine Werkstatt bilden; die Werkstatt war von drei verschiedenen Arten, je nachdem die eine oder die andere Wirksamkeit vorherrschte u. s. w.

Wirft man einen Blick auf alle diese Utopien, so kann man nicht umhin zu bewundern, wie gesund und groß die Dichter, welche sich von einzelnen Grundgedanken mit fortreißen ließen, sich den Systemen selbst gegenüber verhielten. Sie ließen Alles, oder fast Alles, liegen, was erkünstelt, phantastisch oder parodistisch war. Sie begnügten sich damit, ihre poetische Fackel an dem Altarfeuer anzuzünden, welches diese herzensreinen Schwärmer unterhielten, sie ließen sich inspirieren durch die Menschenliebe, durch den Eifer, womit jene sich der Unbemittelten und Unterdrückten annahmen, durch ihren glühenden Glauben an das Volk und ihre lebhafte Begeisterung für den Fortschritt.

Auf George Sand's Seelenleben hat der Saint-Simonismus, was man auch immer gesagt haben mag, eine heilsame Wirkung ausgeübt. Er gab ihr nach dem Paroxismus der Verzweiflung in „Lélia" innere Ruhe, einen Glauben, eine Sache, für die sie wirken

und kämpfen konnte. Offenen Blickes betrachtete sie, was um sie herum in Frankreich vorging. Gegen Ende der dreißiger Jahre waren die arbeitenden Klassen in heftiger gärender Bewegung. Zu dieser Zeit hatte sich die langsame Umwandlung Frankreichs von einem fast ausschließlich ackerbauenden Land zu einem Hauptland der Industrie vollzogen. Während vorher nur die Landbevölkerung die äußerste Armut gekannt hatte, waren jetzt in den Städten durch das Fabrikleben, das die Großindustrie mit sich führte, die Armut und die Unruhe des immer wachsenden Stadtproletariats eingetreten.

Wie fast alle demokratischen Schriftsteller Frankreichs wandte George Sand ihre Aufmerksamkeit der Arbeiterbevölkerung der Städte zu; sie fing an, sich mit ihrem harten Kampf ums Leben, ihrer lebhaften Intelligenz, ihren politischen und sozialen Idealen zu beschäftigen. Der Saint-Simonismus hatte sie anfänglich durch seine Kritik des Verhältnisses zwischen Mann und Weib in der bestehenden Gesellschaft interessiert und begeistert; sie hatte in der neuen Lehre die Gedanken, die ihr am teuersten waren, — daß die Ehe nur als freiwillige Verbindung Schönheit und Würde habe, daß der Maire, die Zeugen und der Sakristan ihr keinen heiligeren Charakter zu geben vermöchte, als ihr durch die Liebe und das Gewissen erteilt worden — als Wahrheiten anerkannt gesehen, die gepredigt und verfochten werden sollten. Jetzt gab der Saint-Simonismus auch ihrer Liebe zum gemeinen Mann ein geistvolleres und bestimmteres Gepräge; sie fand bei den Männern des Volkes größere Uneigennützigkeit, mehr Männlichkeit als bei denjenigen der Bourgeoisie; es kam ihr vor, als ob die Laster, die sie in ihren ersten Romanen als Laster des männlichen Geschlechts so bitter kritisiert hatte, in Wirklichkeit mehr die Gebrechen einer Klasse, als die des ganzen Geschlechtes seien, und die Liebe, mit welcher sie den Arbeiterstand erfaßte, gab ihr, mit ihrem Idealismus vereint, das Motiv, Arbeitercharaktere von der ideellen Seite aufzufassen und darzu-

stellen. Hieraus entstand eine Reihe von Romanen, in welchen der frühere Gegensatz zwischen einem egoistisch verhärteten und einem uneigennützigen Männertypus dem Kontraste wich zwischen dem idealisierten und überlegenen Vertreter des vierten Standes und einem mehr oder weniger egoistischen und von der gesellschaftlichen Meinung abhängigen Repräsentanten des Bürger- und Adelsstandes.

Am interessantesten unter diesen Büchern sind zwei, die ungefähr im Jahre 1840 entstanden sind, „Horace", der den Bruch der Verfasserin mit der Revue des deux mondes veranlaßte, weil diese Zeitschrift sich weigerte, den Roman aufzunehmen, und „Le Compagnon du Tour de France", der eigentliche Arbeiterroman, der in seiner Unschuld und Sonntagssauberkeit ein bezeichnendes Gegenstück zu Eugène Sue's nur wenig später erschienenen, grellen sozialistisch-demokratischen Tendenzromanen abgiebt.

Ich betrachte „Horace" als eines der besten Bücher, die George Sand geschrieben. In dem Helden hat sie mit feinerem und tieferem Studium als je zuvor oder später den typischen jungen Bourgeois des Julikönigstums dargestellt. Hier offenbart sie den seltensten Scharfblick und eine psychologische Einsicht, die derjenigen Balzacs nicht im geringsten nachsteht. Eine tiefe Antipathie, die jedoch durchaus nicht die gute Laune der Nachsicht ausschließt, hat sie inspiriert. Horace gegenüber spielt der Proletarier Arsène eine sehr schöne Rolle. Arsène ist Maler gewesen und hat aus Armut einen Dienst als Kellner in einem Café annehmen müssen; die abhängige Stellung konnte ihn aber nicht erniedrigen. Seine einfache Güte, seine prunklose Seelenschönheit macht ihn zu einer der anziehendsten Gestalten der Dichterin. Man glaubt an seine Realität. Arsène ist mit den Bousingots liiert, d. h. mit dem Kreise junger Studenten, die in den dreißiger Jahren den Stil und das Auftreten der romantischen Schule in das politische Leben einführten. Man findet sie auf Lithographien aus der damaligen Zeit häufig

mit ihren Robespierrewesten, dicken Stöcken, Wachstuchhüten oder roten Samtmützen abgebildet. Sie sahen äußerlich deutschen Burschenschaftlern ähnlich und nahmen an allem Unfug teil, der einen gegen das Juste-milieu-Regiment feindlichen Charakter hatte. George Sand ergreift mit Wärme ihre Partei. „Keiner dieser Männer, sagt sie, die zu jener Zeit die öffentliche Ordnung störten, hat jetzt nötig, darüber zu erröten, daß er einige hitzige Jugendtage hatte. Wenn die Jugend das Große und Stolze, das ihr am Herzen liegt, nur durch Angriffe auf die gesellschaftliche Ordnung zeigen kann, so muß eben diese Ordnung sehr schlecht sein." Arsène kämpft heldenmütig und wird schwer verwundet in dem Arbeiteraufstand am 5. Juni 1832, welcher mit voller Sympathie geschildert wird. Er schwingt sich in den folgenden Jahren zu einer nicht ganz niedrigen politischen Bildungsstufe auf. Seine Lehrjahre haben für uns insofern Interesse, als sie der Verfasserin Anlaß geben, ihre Sympathien unverblümt an den Tag zu legen. Der Mann, den Arsène besonders bewundert, ist Godefroy Cavaignac. George Sand charakterisiert den letzteren und seine Freunde, die Gesellschaft „Les Amis du peuple". „Ihre Ideen, sagt sie, bezeichneten wenigstens einen großen Fortschritt über den Liberalismus der Restaurationszeit hinaus. Die anderen Republikaner dachten allzuviel daran, das Königtum zu stürzen, und nicht genug an die Grundlegung der Republik, Godefroy Cavaignac dagegen dachte an die Befreiung des Volkes, an unentgeltlichen öffentlichen Unterricht, an allgemeines Stimmrecht, progressive Umänderung der Eigentumsverhältnisse u. s. w." Die Herzenskälte und die Borniertheit des Horace verrät sich u. a. durch seine höhnischen, wegwerfenden Urteile über den Saint-Simonismus, den er als bloße Charlatanerie ansieht; er versteht nichts von dem, was in der Saint-Simonistischen Auffassung der Stellung beider Geschlechter zu einander Wert hat, und muß sich deshalb darein finden, von einer jungen Nähterin, die mit seinem Freunde, einem vortrefflichen jungen Arzte, zusammenlebt und dies ihr Zu-

sammenleben als „die in Wahrheit religiöse Ehe" betrachtet, mit sicherer Überlegenheit zurückgewiesen zu werden.[1]

Gewiß sind hier weit mehr Probleme berührt als die Verfasserin hat lösen können; aber schon die Beschäftigung mit den Aufgaben und Gedanken des Zeitalters hat ihrem Roman eine kräftige und anziehende historische Farbe verliehen. Es war ja auch nicht ihre Sache als Romanschriftstellerin, soziale Probleme zu lösen, sondern zu zeigen, wie sie die Herzen und die Gedanken selbst bei verliebten jungen Frauen und selbstzufriedenen oder wahrheitssuchenden jungen Männern erregten.

Was ich in „Le Compagnon du Tour de France", der als Roman dem „Horace" nachsteht, bewunderungswürdig finde, ist die Frische des Gefühls, aus dem er hervorgegangen ist. Vor Mitgefühl mit den Unglücklichen der Gesellschaft sein Herz schwellen und brennen zu fühlen, von jeglicher Begünstigung, die das Schicksal Einem im voraus geschenkt hat, gedrückt und gedemütigt zu sein, das sind innere Erfahrungen, die manch ein Zwanzigjähriger kennt. Aber noch in dem Alter von vierzig Jahren nach Gerechtigkeit für Andere zu hungern und zu dürsten, sich außer Stande zu fühlen, mit Ruhe das Joch zu sehen, das auf unschuldigen Nacken lastet, es als unmöglich zu empfinden, mit Grübeln über eine andere Ordnung, eine andere Moral als die, mit welcher sich die umgebende Gesellschaft begnügt, nachzulassen, und zwar in dem Grade, daß sie sich schämt zu schlafen, Zerstreuung zu suchen, sich, wenn auch nur für Augenblicke, glücklich zu fühlen — das ist das wahrhaft Seltene, und doch ist es dieses Gefühl, das George Sand gezwungen hat, ihr Buch zu schreiben. Von Liebe zum „Volk" ist dieser Roman getragen, zum Volke, wie es ist, zu dem Volke, das trinkt und Gewaltthaten begeht, nicht weniger als zu demjenigen, das arbeitet und geistige Fortschritte macht, und zwar ist diese Liebe

[1] Man sehe die Kapitel VI, X, XIV, XX.

so groß, daß es der Verfasserin unmöglich geworden, in ihrer Schilderung bei den Lastern zu verweilen, für deren Existenz sie sonst so wenig blind ist, daß sie dieselben einräumt und nennt (man sehe den Dialog im Kap. XXV). Der Gedanke, der dem ganzen Buche zu Grunde liegt, läßt sich vielleicht am kürzesten mit einer Wendung ausdrücken, die irgendwo darin vorkommt: Ein Adliger, welcher der alten Losung huldigt: Alles für das Volk, Nichts durch das Volk! weil die Unbemittelten sonst zugleich Partei und Richter sein würden, erhält von seiner jungen Tochter die Antwort: „Und sind wir denn nicht in demselben Fall?"

Kurz nachdem George Sand dieses Buch geschrieben hatte, stürzte sie sich in die praktische Politik. Sie hatte seit ihrem Bruch mit der „Revue des deux mondes" in Verein mit Pierre Leroux, Viardot, Lamennais und dem polnischen Dichter Mickiewicz die „Revue indépendante" herausgegeben; jetzt gründete sie im Jahre 1843 mit einigen Freunden in ihrer Gegend das republikanische Provinzblatt „L'éclaireur de l'Indre", an dem sich auch Lamartine beteiligte. Hierin verfocht sie bald die Sache der hauptstädtischen, bald diejenige der ländlichen Arbeiter (der Artikel über die Bäckergesellen in Paris, die Briefe von einem schwarzwälder Bauern). 1844 erklärte sie sich in dem großen Aufsatz „Politik und Sozialismus" unbedingt als Sozialistin. Als die Revolution 1848 ausbrach, war sie vollständig reif, an derselben Teil zu nehmen; sie gab eine kurze Zeit das Wochenblatt „La cause du peuple" heraus, schrieb „Ein Wort an die Mittelklassen" und die berühmten „Briefe an das Volk", endlich die Bulletins für die provisorische Regierung. Im Laufe des Jahres nahm unter dem Eindruck der nahenden Gefahren ihr republikanischer Sozialismus eine fast fanatische Form an. In dem Artikel „La majorité et l'unanimité", in welchem sie unmittelbar vor den Wahlen zur konstituierenden Nationalversammlung die Leser zum freisinnigen Wählen aufforderte, schließt sie — trotz mancherlei Umschweife und Umschreibungen — mit der Drohung,

daß, wenn die aus dem allgemeinen Stimmrecht hervorgehenden Wahlen nicht den volkstümlichen Interessen gemäß ausfallen sollten, alsdann noch immer der Appell an die Waffen bleibe.[1] Es ist lehrreich, sie bei ihrer Bewunderung der Volkssouveränität zu diesem despotischen Resultat gelangen zu sehen; es zeigt, welche wilde und männliche Energie in diesem genialen Weibe wohnte. Dieselbe unbeugsame Kraft, die hundert Romane nach einander ins Leben rief, äußerte sich hier in der praktischen Allianz mit Männern wie Ledru-Rollin und Louis Blanc, die sich damit begnügten, das zu denken, was sie ohne Vorbehalt in Worten zum Ausdruck brachte.

Zu Victor Hugo kam der demokratische Ideenstrom besonders durch Lamennais, in dessen Hauptwerk, „Essai sur l'indifférence", die Keime zur Auflösung jenes Autoritätsprinzips lagen, das dieser in seiner Jugend so begeistert verfochten hatte. Im August 1832 wurde Lamennais' Lehre von dem Papste verurteilt. Schon seit dem Jünglingsalter hatte Hugo in dem innigsten Verhältnis zu Lamennais gestanden. Als Hugo in seiner früheſten Jugend sich einen Beichtvater suchte, war er auf Antrieb des Abbé de Rohan zuerst zu Frayssinous, dem einmal so unverzagten und aufopfernden Geistlichen, gegangen, der aber mit der Revolution zum Pariser Modepriester avanciert war. Als die weltlichen Ratschläge und Anweisungen dieses Mannes den gläubigen Jüngling anwiderten, fuhr der Abbé mit ihm zu einem kleinen, schwachen und

[1] Man genieße die köstliche, weiblich naive Heuchelei in dem folgenden Passus: „Elle se sent, elle se connaît maintenant, la voix unanime du peuple. Elle vous réduira tous au silence, elle passera sur vos têtes comme le souffle de Dieu, elle ira entourer votre représentation nationale, et voici ce qu'elle lui dira: Jusqu'ici tu n'étais pas inviolable, mais nous voici avec des armes parées de fleurs et nous te déclarons inviolable. Travaille, fonctionne, nous t'entourons de quatre cent mille baïonnettes, d'un million de volontés. Aucun parti, aucune intrigue n'arrivera jusqu'à toi. Receuille-toi et agis!"

schmächtigen Manne mit gelbem Gesicht, einer Habichtsnase und einem Paar schöner, unruhiger Augen, den sie in grober, ärmlicher Kleidung, in baumwollenen Strümpfen und schweren Nagelschuhen in einer einfachen Wohnung antrafen. Es war der berühmte Lamennais.

Die klerikalen und konservativen Ideen der beiden änderten sich langsam im Lauf der Jahre, welche der Julirevolution vorausgingen. Eines Abends im September 1830 kam Lamennais zu Hugo und traf ihn schreibend. — Ich störe? sagte er. — Nein, aber was ich eben schreibe, wird Ihnen nicht gefallen. — Gleichviel, lassen Sie mich hören. — Hugo las ihm die folgenden Zeilen vor, die sich in seinem „Journal d'un révolutionaire de 1830" finden:

„Die Republik, die noch nicht reif ist, die aber in hundert Jahren ganz Europa umfassen wird, bedeutet, daß die Gesellschaft ihr eigner Souverän ist. Sie schützt sich selbst als Bürgerwehr, richtet sich selbst als Geschworenengericht, verwaltet sich selbst als Kommune, regiert sich selbst als Volksvertretung. Die vier Glieder des Königtums: das stehende Heer, die Gerichte, die Büreaukratie und die vom König Erwählten sind für diese Republik nur vier hindernde Auswüchse, die schnell verwelken und sterben werden."

„Da ist ein Satz zu viel", sagte Lamennais, „der, daß die Republik noch nicht reif ist. Sie versetzen sie in die Zukunft, ich meine, wir sollten sie sogleich haben."

Wenige Jahre später war der Abfall Lamennais' vom Papsttum eine vollendete Thatsache. Um zu zeigen, daß er mit dem Papst nicht aus Unglauben, sondern kraft einer neuen Ueberzeugung brach, gab er seinem berühmten Manifest den Titel: „Worte eines Gläubigen" (1833).

Es ist gesagt worden, daß seit Erfindung der Buchdruckerkunst kein Buch solches Aufsehen gemacht habe. Es erschien in wenig Jahren in hundert Auflagen, wurde in vielen Ländern nachgedruckt und in fast alle Sprachen übersetzt. Es war eine halb im alt-

testamentarischen, halb im christlichen Stil gehaltene Verurteilung der Königsmacht in Europa, des Papstes und der Priester, derjenigen, die den Untergang Polens und die Knechtschaft Italiens herbeigeführt, und des eigennützigen Bourgeois-Regiments in Frankreich selbst. Es ist ein Werk echt priesterlicher Beredtsamkeit, ein Buch voller Pathos und arm an Psychologie, das nur flucht und lobpreist, nur zwei Farben, Höllen-Schwarz und Himmelreichs-Weiß zu seinen Schilderungen verwendet; aber die Wärme des Gefühls, die Reinheit und Schönheit des Gemüts haben dem Buche etwas von der geistigen Macht verliehen, die dem Autor innewohnte; es wirkt wie das Werk eines aus dem Grabe erstandenen Propheten des alten Judäa.

Im Jahre 1837 folgte „Le livre du peuple", in demselben Geiste geschrieben. Man warf den kühnen Abbé ins Gefängnis; aber von dem Gefängnisse aus sandte er ein Buch nach dem andern in die Welt hinaus: „Une voix du prison", „Du passé et de l'avenir du peuple", „De l'esclavage moderne", sämtlich in Saint-Pélagie verfaßt. Dann stirbt er — drei Jahre vor der Februarrevolution — von der heftigen Agitation aufgerieben.

Als Probe seines Stils führe ich einige Bruchstücke an:

„Laßt Euch nicht durch leere Worte betrügen. Viele werden versuchen, Euch zu überzeugen, daß Ihr wirklich frei seid, weil sie das Wort Freiheit auf ein Blatt Papier geschrieben und das Blatt an den Straßenecken angeklebt haben. Aber die Freiheit ist nicht ein Plakat, das man an einer Ecke liest. Sie ist eine lebendige Macht, die wir in uns und um uns fühlen. Der Unterdrücker, der sich mit ihrem Namen deckt, ist der ärgste Unterdrücker, den es giebt. Er fügt Lüge zur Tyrannei und Entheiligung zum Unrecht; denn der Name der Freiheit ist heilig. Hütet Euch vor denen, die da sagen: Freiheit! Freiheit! und sie durch ihre Thaten unterdrücken!" .....

— — — — — — — — — — — — —

„Der Bauer trägt die ganze Wucht des Tages, setzt sich dem Regen, der Sonne, dem Winde aus, um durch seine Arbeit die Ernte vorzubereiten, die im Spätherbst seine Scheune füllen soll.

Die Gerechtigkeit ist die Ernte der Völker.

Der Handwerker steht vor Tagesgrauen auf, zündet seine kleine Lampe an und plagt sich ohne Rast, um ein wenig Brot für sich und seine Kinder zu verdienen.

Die Gerechtigkeit ist das Brot der Völker.

Der Kaufmann scheut sich vor keiner Anstrengung, klagt über keine Mühe, nutzt seinen Körper ab und vergißt den Schlaf, um sich Reichtum zu sammeln.

Die Freiheit ist der Reichtum der Völker.

Der Seemann fährt über das Meer, setzt sich den Stürmen, den Klippen, der Kälte und der Hitze aus, um sich die Ruhe für seine alten Tage zu sichern.

Die Freiheit ist die Ruhe der Völker.

Der Soldat unterwirft sich den härtesten Entbehrungen, wacht und kämpft und giebt sein Blut für das, was er Ruhm nennt.

Die Freiheit ist der Ruhm der Völker.

Wenn es ein Volk giebt, das die Gerechtigkeit und Freiheit geringer schätzt als der Bauer seine Ernte, der Handwerker sein Brot, der Kaufmann seinen Reichtum und der Soldat seinen Ruhm, so bauet eine hohe Mauer um dieses Volk, damit nicht sein stinkender Atem die Luft in Europa verpeste." . . . . .

— — — — — — — — — — — — — — .

„Junger Soldat! wo gehst Du hin?

Ich gehe fort, um für die Gerechtigkeit, für die heilige Sache der Völker, für die ewigen Rechte des Menschengeschlechts, für die Freiheit gegen die Tyrannen zu kämpfen.

Mögen Deine Waffen gesegnet sein, junger Soldat!

Junger Soldat, wo gehst Du hin?

Ich gehe fort um die Schranken einzustürzen, welche die Völker

trennen und sie hindern sich gegenseitig in die Arme zu fallen als Brüder, die in liebevoller Eintracht leben sollten.

Mögen Deine Waffen gesegnet sein, junger Soldat!

Junger Soldat, wo gehst Du hin?

Ich gehe fort um den Gedanken, das Wort, das Gewissen von der Tyrannei der Menschen zu befreien.

Gesegnet, siebenfach gesegnet seien Deine Waffen, junger Soldat!“ [1]

Abstrakt und eintönig sind diese Aussprüche und Refrains ganz gewiß, aber von jener Beredtsamkeit geprägt, die einen ungeheuren Eindruck auf den gemeinen Mann macht. Man sieht, daß diesen revolutionären Stimmungsausbrüchen wenig fehlt, um Poesie zu sein. Sie wurden Poesie bei Victor Hugo.

Liest man Hugo's Gedichte aus den vierziger Jahren, so fühlt man, wie er mit seinem Dichterohr den Gang und den dumpfen Lärm der Revolution unter der Erde hört und es ahnt, daß sie ihren Krater in Paris öffnen werde. Schon in der Vorrede zu den „Feuilles d'automne“ erklingt seine Klage über England, das Irland zu einem Kirchhof umwandle, über die Fürsten, die Italien zu einem Gefängnis für Galeerensklaven machen, über den Czar, der Sibirien mit den Polen bevölkere. Schon dort spricht er mit Hinblick auf den Saint-Simonismus von den alten Religionen, die sich häuten, und von den neuen, die ihre halbwegs gefunden, halbwegs unwahren Formeln hervorstammeln. Und von jenen Tagen ab tritt er in all seinen Werken auf als Fürsprecher der Völkerfreiheit, der Demokratie und der Religion der Humanität. Er hatte als Dramatiker mit einer Revolution der Kunstform angefangen. Bald jedoch begann er damit, das Drama im Dienste seiner Ideen zu verwenden, ganz wie in dem vorigen Jahrhundert Voltaire die Tragödie zum Organ der seinigen umgebildet hatte. Eines

[1] Paroles d'un Croyant. Kap. XX, XXXVI und XXXIX.

seiner Dramen („Le Roi s'amuse") ist ein Angriff auf die willkürliche Königsmacht, gegen den brutalsten der gekrönten Wüstlinge Frankreichs, Franz I., gerichtet, ein zweites („Angelo"), dessen Vorrede rein Saint-Simonistisch ist, stellt die Frau innerhalb und die Frau außerhalb der Gesellschaft gegen einander auf, giebt der herumziehenden Schauspielerin Tugenden, die der vornehmen Dame fehlen, und erteilt jeder von ihnen ihre Idealität, ein drittes (Ruy Blas) ist die symbolische Thronbesteigung des niedrigsten Standes. In Molière's „Les Précieuses ridicules" wurde der Lakai noch als ein Tier oder eine Sache behandelt; dort wurde er, so gescheut er auch war, mit Stockschlägen regaliert, selbst wo er in seiner Verkleidung nur seinem Herrn gehorcht hatte; kurz vor der großen Revolution hatte Scapin sich sodann in Figaro verwandelt, der noch in der Livree die feinen Herrschaften nach seiner Pfeife tanzen läßt; in „Ruy Blas" hat der Bediente, das heißt das Volk, seine Livree abgeworfen, ergreift die Macht und regiert. — Wenn man auch für die großen Schwächen dieser Dramen ein offenes Auge hat, kann es Einen doch erfreuen, den Hauch großer Ideen einzuatmen, der sie durchweht.

Hugo ist von Natur ein so dogmatischer Geist, daß jeder Ideenkreis, in den er im Verlauf der Jahre eingetreten ist, sich in der Regel für ihn in ein System von Doktrinen kristallisiert hat. Seinem Gesetzbuch der Humanität gehört seit fünfzig Jahren die Abschaffung der Todesstrafe an. Er hat sie mit dichterischen Waffen in „Le dernier jour d'un condamné" und „Claude Gueux" bekämpft; er hat ihre Berechtigung praktisch in zahlreichen Briefen und Manifesten bestritten; er hat persönlich für das Leben der zum Tode Verurteilten gebeten; er hat ihre Sache vor französischen Königen und fremden Geschwornengerichten plädiert. Sind die Ansichten auch noch sehr geteilt darüber, ob der rechte Zeitpunkt für Aufhebung der Bestrafung gemeiner Mörder mit dem Tode eingetreten ist, so kann doch das Streben Hugos, das Leben politischer Verbrecher zu erretten, auf ungeteilte Sympathie An-

spruch machen. Mehr als ein Menschenleben hat er gerettet. Um nur das bekannteste Beispiel zu nennen, er war es, der durch seine in vier rührenden Verszeilen an Ludwig Philipp gerichtete Fürbitte den edelsten Revolutionär des Jahrhunderts, Armand Barbès, von dem Schafott befreite. Eine solche Handlung wiegt viel weitschweifigen Pathos und etwas Doktrinarismus in seinen menschenfreundlichen Bestrebungen reichlich auf.

Den schönsten und allein angemessenen Ausdruck für das Ideenleben des größten französischen Lyrikers muß man jedoch selbstverständlich in seiner lyrischen Poesie suchen. Alles was er während seiner ersten Periode in dem dramatischen Fach, während seiner zweiten — die außerhalb unseres Rahmens liegt — im Romanfach hervorgebracht hat, ist als wenig bedeutend anzusehen im Vergleich mit den unsterblichen Poesien aus den dreißiger und vierziger Jahren, die er in den zwei Bänden Gedichte gesammelt hat, welche den Titel „Les Contemplations" führen. Hier haben denn auch sein Fortschrittsglaube, seine politische Überzeugung, seine sozialen Hoffnungen, sein religiöses Gefühlsleben die Kunstform gefunden, welche die einzige ist, die für dieselben paßt. Diese Kunstform läßt sich nicht auflösen oder umschreiben, man muß sich im Original an ihr erfreuen.

Mit voller Wahrheit konnte Hugo in dieser Gedichtsammlung sagen: „Ich habe in Büchern, durch Schauspiele, in Prosa und in Versen die Sache der Kleinen und der Unglücklichen verfochten; ich habe Milde gepredigt gegen alle die, welche die Menschheit verdammt; ich habe für das Weib und das Kind Rechte gefordert; ich habe gerufen: Gebt ihnen Kenntnisse, Worte, Schrift! ich wollte das Gefängnis durch die Schule aufsaugen."[1]

[1] Marquis, depuis vingt ans je n'ai, comme aujourd'hui
Qu'une idée en esprit: servir la cause humaine.
La vie est une cour d'assises; on amène
Les faibles à la barre accouplés aux pervers.

Aber, klagt er, immer begegnete mir das fürchterliche Gestern, welches das Morgen verschlingen will. Kaum hat man die schwärzesten der Schrecken hinter sich, kaum ist man einen Schritt vorwärts gekommen, nicht von dem Schlechten sondern von dem Ärgsten hinweg, da kehrt die alte Zeit zurück, beißt uns in die Hacken und ruft ihr „steht still!" uns zu.

Doch man stand nicht still. Das Jahr 1848 lief mit seinem lang rollenden, reinigenden Donner über Europa. Es kam, das Jahr 1848, das Jahr des Erdbebens, der Völkerbefreiung, der heldenmütigen Kämpfe, und ach! der romantischen Naivetäten. Dichter und Schwärmer anstatt der Staatsmänner am Ruder Frankreichs: Saint-Simonistische, neuchristliche, poetische Ideen anstatt politischer Gedanken in Frankreichs Rat! Wie vielsagend ist nicht ein solch kleiner Zug, wie der, daß eine der ersten Handlungen der provisorischen Regierung war, auf Vorschlag Lamartine's die Negersklaverei für aufgehoben zu erklären! In die Revolution von 1848 mündet der Ideenstrom des romantischen Frankreichs.

J'ai dans le livre, avec le drame, en prose, en vers
Plaidé pour les petits et pour les misérables,
Suppliant les heureux et les inexorables;
J'ai réhabilité le buffon, l'histrion
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée.
. . . . . .
J'ai réclamé des droits pour la femme et l'enfant
J'ai tâché d'éclairer l'homme en le rechauffant.
J'allais criant: Science! écriture! parole!
Je voulais résorber le bagne dans l'école.

XXXV.

Wenn man eine Litteratur überschaut, einige Zeit nachdem ein starker Durchbruch stattgefunden, in dem Augenblick, da das Heer der neuen Epoche den Sieg errungen hat, so wird Einem zumute, als überblickte man ein Schlachtfeld. In den Triumphzug der Siegenden mischen sich vor unserm Ohr gedämpfte Klagelaute. Ich gedenke nicht der Weherufe der Geschlagenen auf dem Rückzuge; sie haben ihre Niederlage verdient, und ihre gebläuten Rücken flößen mir kein Mitgefühl ein; aber ich denke an die Verwundeten und Vergessenen des Siegers. Denn auch die litterarischen Kämpfe haben ihre Vermißten und Getöteten. Es ist von Interesse einen Rundgang über das Schlachtfeld zu unternehmen und einen Blick auf diejenigen aus der Generation von 1830 zu werfen, welche in der Kraft ihrer Jugend hinweggerafft oder doch so verwundet wurden, daß sie seitdem, geknickt und stumm, nur noch eine gebrochene Existenz dahinschleppten.

Das litterarische Leben ist ja so beschaffen, daß von hundert, welche die Rennbahn betreten und ihren Lauf beginnen, kaum zwei oder drei das Ziel erreichen. Die Anderen bleiben ermattet längs des Weges liegen. Zuerst unterliegen die Ärmsten, deren Fähigkeit direkt nicht ausreichte, die fragmentarischen Talente, welche, durch die Hoffnung auf Ruhm und Erfolg in diese Bahn getrieben, in einem Nebel leuchtender Illusionen so lange vorwärts laufen, bis die Beine unter ihnen zusammenbrechen und sie im Hospital erwachen. Demnächst stürzen alle die oft ausgezeichnet Be-

gabten, denen die eigenartige Komplikation von Fähigkeiten fehlt, welche erforderlich ist, um sich in der Gesellschaft, der sie angehören, geltend zu machen, denen es nicht möglich ist, sich den gegebenen Verhältnissen anzupassen und die noch weniger die weit größere Kraft besitzen, die Gesellschaft zuzustutzen und umzubilden, bis dieselbe für sie paßt. Sie werden regelmäßig von den mehr oder weniger geschickten Mittelmäßigkeiten besiegt, in welchen das große Publikum Fleisch von seinem Fleisch, Blut von seinem Blut erkennt.

Schon die Art der Arbeit vernichtet viele: eine Arbeit, die ihrer Natur gemäß von keinem Sonntag weiß; die das Nervensystem aufreibt; die nicht mit Bequemlichkeit betrieben werden kann, weil nur das, was nicht bequem hervorgebracht worden ist, den Leser etwas von der Kraft der Gemütsbewegung empfinden läßt, welche der Schreibende fühlte, und dazu eine Arbeit, die in der Regel zu den am wenigsten einträglichen gehört — eine Arbeit rein geistiger Art, welche das Sinnen- und Gefühlsleben, die Empfänglichkeit und Empfindlichkeit des Schaffenden weit über den Zustand der Umgebung hinaus verfeinert, und welche ihn doch dieser Umgebung einverleibt und mit denselben Regeln und Konvenienzen wie die anderen bindet. Daher ein Durst nach Leben, nach reichen und feinen Eindrücken, der nicht gestillt wird, der die Lungen oder das Mark verzehrt, und den die Welt alsdann Schwindsucht, Auszehrung oder Tollheit nennt.

Andere werden von den Schwierigkeiten vernichtet, die von der Stellung des Schriftstellers unzertrennlich sind. Das Gleichgewicht der Gesellschaft beruht in jedem gegebenen Augenblick auf dem stillschweigenden Übereinkommen, daß die ganze und volle Wahrheit nicht ausgeschrieen wird. Wenn es nun aber innerhalb der Gesellschaft durch eine Anomalie ein Wesen giebt, dessen einziges Amt es ist, die ganze volle Wahrheit zu sagen, wenn der Dichter, der Schriftsteller überhaupt, der bei Strafe, jegliche Bedeutung zu

verlieren, ein angenehmer Mann, ein unschuldiges Schaf zu werden, die Wahrheit sagen muß, so sieht dieser Mann sich immer dem Dilemma gegenübergestellt, entweder das zu verleugnen, was er sagen sollte — und dies Verlangen stumpft ihn ab und macht ihn unnütz — oder den offenen Ausspruch zu wagen, der ihm leicht äußerst gefährlich werden kann, indem er ihm die fürchterlichen Feindschaften einträgt, die nur in der Litteratur möglich sind, Feindschaften, die hundert Sprachrohre zu ihrer Verfügung haben, wenn sie reden, hundert Knebel, wenn sie seinen Namen totschweigen wollen. Für denjenigen aber, dessen Leben auf dem Bekanntsein beruht, ist keine Gefahr größer als die, der heuchlerischen und lautlosen Ermordung mit der Windbüchse des Schweigens zu unterliegen.

Doch alle Anstrengungen, Gefahren und Schwierigkeiten mußten sich notwendigerweise verdoppeln in einer Periode, wie derjenigen nach 1830, in welcher wie durch einen Zauberschlag gleichzeitig eine ganze Gruppe reicher Talente entstand und alles, was Geist und Phantasie besaß, sich zur Poesie und Kunst hingezogen fühlte. Denn während der Ruhm, der sich durch künstlerische Leistungen gewinnen ließ, vor den Augen der Jugend so reizend strahlte, wie zur Zeit Napoleons die kriegerische Ehre, war es schwieriger als je, nicht überstrahlt zu werden, und da der Haß gegen die gebahnten Wege und das ruhige, bürgerliche Leben als die Bedingung, etwas in der Kunst auszurichten, betrachtet wurde, verschmähten nur allzuviele begabte und begeisterte Jünglinge einen bürgerlichen Beruf, um der romantischen Losung zu folgen, die da war, mit verzehrender Leidenschaft zu lieben und geliebt zu werden, ein Meisterwerk zu schreiben, das Menschengeschlecht zu erretten oder zu verachten, und sodann zu sterben.

Wenn man das Auge über dieses Schlachtfeld, wo die Unberühmten ausgeatmet haben, gleiten läßt, so liegen dort die armen vergessenen Talente in dichten Reihen.

Da sind reiche, kräftig entwickelte Begabungen wie Eusèbe de Salles (geboren in Marseille 1801), Graf, Arzt, Orientreisender, Professor der arabischen Sprache und Litteratur, der, obwohl sein Roman „Sacontala à Paris“ (1833) eine der originellsten und besten psychologischen Schilderungen der Epoche ist, nie mit irgend einem seiner Bücher eine zweite Auflage, geschweige denn Ansehen und Ruhm erreichte. Und doch hatte er unter seinen Jugenderinnerungen einen Sonntag bei Nodier, wo er und Victor Hugo in gleich hohem Grade die Helden des Tages waren.

Da findet sich Regnier-Destourbet, dessen Roman „Louise“, der Janin gewidmet ist und vielleicht ihm etwas verdankt, einen peinlichen Stoff mit Geistesüberlegenheit und Feinheit behandelt.

Da ist Charles Dovalle, der, nur zwanzig Jahre alt, in einem Duelle fiel, dessen Gedichtsammlung „Le Sylphe“ aber ein Talent verrät, das Victor Hugo mit Wärme anerkannte und nach dem Tode des Dichters pries.

Da ist Eugène Hugo, der ältere, schwermütige Bruder von Victor, dessen treuer Kamerad und Freund, der mit verwandten, wenn auch viel geringeren lyrischen Anlagen ausgerüstet, den ersten romantischen Feldzug an seiner Seite mitmachte, aber schon 1837 im Wahnsinn starb.

Da sind so distinguierte und adlige Talente, wie das spurlos vergessene Fontaney's. Der Dichter war einer von Hugo's Getreuen, eine Zeitlang Gesandtschaftssekretär in Madrid, eine stolze, diskrete und feine Natur. In seiner Novelle „Adieu“ (Revue des deux mondes 1832) hat er eines der schmerzlichen, romantischen Abenteuer seines Lebens erzählt; in der Selbstbiographie George Sands ist das Herzeleid angedeutet, das im Jahre 1837 seinen Tod verursachte.

Da giebt es feine, zarte, lyrische Begabungen wie Félix Arvers, dessen Name sich jetzt nur an ein anmutiges Sonett knüpft, oder wie Labenski, von dem man sich nur einer Ode erinnert, oder wie

Ernest Fouinet, der das Sonett „À deux heureux“ an den Rand der Ausgabe von Ronsard schrieb, welche sämtliche Dichter der Schule auf Sainte-Beuve's Veranlassung Victor Hugo schenkten und zu deren poetischer Ausstattung sie alle Beiträge lieferten. Ist er auch heutzutage ganz vergessen, so sollte doch die folgende Zeile von ihm der Vergessenheit entrissen werden:

Pour que l'encens parfume il faut que l'encens brûle,

denn daß der Weihrauch glühen muß, um duften zu können, das ist in einem Satz die ganze Poetik des Romantismus.

Man findet arme Saint-Simonistische Lyriker wie Poyat, Satiriker wie Théophile Ferrière, welcher im Stile von Gautiers „Les Jeunes-France“ die jungromantischen Ausschreitungen verspottete, und in seinem „Lord Chatterton“ dem Drama de Vigny's eine parodierende Fortsetzung gab.

Man begegnet endlich Namen wie Ulric Guttinger, der jetzt allein deshalb nicht ganz vergessen ist, weil Alfred de Musset in seinen ersten Poesien ihm ein jugendliches bewunderndes Gedicht zugeeignet hat.

Um indessen einen einigermaßen lebendigen Eindruck von diesen Stiefkindern des Schicksals zu geben, will ich bei einzelnen von ihnen so lange verweilen, wie notwendig ist, um ihre Physiognomie und dadurch von einer neuen Seite diejenige des Zeitalters zu zeichnen; denn der Zeitcharakter prägt sich oft mit merkwürdiger Schärfe eben in den Persönlichkeiten ab, die wegen Extravaganz oder Bizarrität nicht durchzudringen vermochten.

Der erste, den ich nennen möchte, ist Ymbert Galloix, nicht weil er eine Größe, sondern weil er ein Typus ist. Er war ein armer Jüngling aus Genf, Sohn eines Schullehrers, vorzüglich gebildet und außergewöhnlich beanlagt, der, ohne genug Geld in der Tasche zu haben, um einen Monat davon leben zu können, von seiner Vaterstadt nach Paris reiste, von dem Siegesruf der Romantiker angezogen, voll Sehnsucht all' die Männer in der Nähe zu sehen,

für die er in der Entfernung geschwärmt hatte, und wenn möglich als ihres Gleichen anerkannt zu werden.

Seine ersten Wege in Paris waren nach dem Arsenal zu Charles Nodier, dem Patriarchen der neuen Schule, zu Hugo, ihrem Häuptling, zu Sainte-Beuve, deren Bannerträger. Hugo hat Galloix' ersten Besuch bei ihm beschrieben. Ich gebe die Schilderung in gedrängter Fassung:

„Es war im Oktober 1827, an einem kalten Morgen, als ein hoher junger Mann zu mir hereintrat. Er trug einen weißen, ziemlich neuen Überzieher und einen alten Hut. Er sprach mit mir von Poesie; er hatte eine Rolle Papier unter dem Arm. Ich bemerkte, daß er mit einer gewissen Verlegenheit seine Füße unter dem Stuhl verbarg. Er hustete ein wenig. — Am folgenden Tag regnete es in Strömen; der junge Mann kam wieder. Er blieb drei Stunden und sprach äußerst aufgeräumt über die englischen Dichter, die er besser kannte als ich; er schwärmte für die Seeschule. Er hustete viel. Er verbarg die ganze Zeit seine Füße unter dem Stuhl. Zuletzt merkte ich, daß seine Stiefel große Löcher hatten und gegen das Wasser keinen Schutz gewährten. Ich wagte nicht, darüber mit ihm zu reden. Er ging seines Weges, ohne von etwas Anderem als den englischen Dichtern gesprochen zu haben."

Er eilte also zu den ersten Schriftstellern Frankreichs. Seine Worte, seine Verse offenbarten, daß etwas in ihm steckte; er wurde gut aufgenommen, man half ihm sogar, und seine Briefe nach Genf verrieten die Befriedigung der unschuldigen Eitelkeit, mitteilen zu können, welche Geister ihn als ihresgleichen empfingen und welche berühmte Freunde er sich erworben habe. Aber gleichzeitig wurde er durch hartnäckige Melancholie zerrüttet: er paßte nicht in die Gesellschaft, auf welche er angewiesen war. Die Trauer seines Lebens war die sonderbar klingende aber wahre, die wie Manie, wie eine fixe Idee bei ihm immer wiederkehrte, die Trauer nicht als Engländer geboren zu sein. Er fühlte, daß seine Gemütsrichtung

in die englische Litteratur hinein paßte, nicht in die französische; er las vom Morgen bis zum Abend Englisch und träumte nur davon, so viel Geld zu sammeln, daß er nach London reisen und in der englischen Sprache Dichter werden könne. Als man ein Jahr nach seiner Ankunft in Paris den von Not und Verzweiflung Untergrabenen tot auf dem Bette in seinem unwohnlichen Zimmer fand, hielt er eine englische Grammatik in der Hand.

Man höre den Ton in seinen Briefen: „O mein einziger Freund! wie sind die unglücklich, die unglücklich geboren sind! .... ich hatte gestern Abend einen Fieberanfall ..... seit ich hier bin, hat meine Qual fünf bis sechs Formen angenommen, aber der Mittelpunkt meines Unglücks ist der, nicht in England geboren zu sein. Ich bitte Dich, lache nicht, ich bin so unglücklich. Ich bin zwar jetzt in freundschaftliche Verhältnisse zu den ausgezeichnetsten Schriftstellern getreten und empfinde in Gesellschaft bisweilen einige Augenblicke oberflächlicher Freude, wenn ich mit meinen Versen Erfolg habe. Ich kann über diese kleinen Triumphe eines Abends, eines Augenblicks wie berauscht sein; aber doch ist der Grund meiner Seele nicht nur Unglück, sondern ein trockener Krebsschaden. Es läuft geschmolzenes Blei in meinen Adern. Wenn man in meine Seele hinein sehen könnte, würde man Mitleid mit mir haben. Sieh, England hat Alles, fünfzig Dichter, die ein abenteuerliches Leben geführt haben und deren Bücher voll Phantasie sind; in Frankreich giebt's nicht drei solcher Art. Und dann würde ich ein Vaterland gehabt haben, das ich sogar mit seinen Vorurteilen geliebt hätte; es liegt so viel Poesie in Englands alten Sitten ..... Eine englische Dame, die mir Unterricht giebt, sagt mir, daß ich in zwei Jahren sehr gut Englisch schreiben könne."

Es ist eine rührende Illusion. Der arme Bursche, der seine eigene Sprache noch nicht völlig beherrschte, dessen Oden leicht kurzatmig wurden, dessen Versen, so künstlerisch sie auch zugeschliffen waren, der Duft fehlte, träumte davon, in ein paar Jahren weit

genug zu sein, um eine fremde Sprache mit Farbe und Glanz schreiben zu können. Bald verlor er jedoch das Vertrauen zu seiner Begabung und beurteilte selbst seine Poesie weit strenger, als sie von Andern beurteilt wurde. Er zog sich in sich selbst zurück, wollte niemand mehr sehen, nicht mehr von der umgebenden Welt reden hören. Er war mit Interesse für Alles und Alle, mit begeistertem Selbstvertrauen aus Genf gekommen. In Paris fing er an sein Talent in Gesprächen, in Disputen zu verschwenden, bis er zuletzt kaum noch eine unberührte, jungfräuliche Idee in seinem Kopfe hatte. Dann führte er Arbeiten für Verleger aus, schrieb Recensionen, Biographien u. s. w., bis es ihn anekelte. Als er in seinem 22. Jahre verschied, hatte er schon lange in der tiefsten Gleichgültigkeit für die Umgebung und ohne Glauben an sein eignes Talent gelebt. Er ließ sich sterben.[1]

Ich gehe zu gediegneren und bedeutenderen Geistern über. Ich erwähle drei: Louis Bertrand, Petrus Borel, Théophile Dondey. Es sind Namen, die, als ihre Träger noch lebten, im Publikum unbekannt geblieben, die aber jetzt von manch' einem Litteraturfreund in Frankreich gekannt sind. Ihre Bücher werden in Luxusausgaben auf holländischem Papier neu gedruckt, und die Originalausgaben sind, besonders seit Charles Asselineau das Interesse für sie wieder erweckt hat, fast als Wertpapiere zu betrachten, deren Preise immer steigen. Während sie lebten, konnten diese armen Teufel nach wenig Jahren keinen Verleger mehr finden; jetzt ahmt man sogar Titelblatt und Signet ihrer ersten Schriften, die in den Verkaufskatalogen mit dem Zusatz „selten und kostbar" figurieren, gewissenhaft nach.

Louis Bertrand, geboren 1807 in Dijon, der Stadt, die er

[1] Ymbert Galloix' „Poésies posthumes" erschienen in Genf 1834. Hier ist durch einen sonderbaren Irrtum — denn es wäre ungereimt an ein Plagiat zu denken — das Gedicht Sainte-Beuve's „Suicide" unter die Poesien von Galloix aufgenommen.

so schön besungen hat, am besten unter dem Pseudonym Gaspard de la Nuit gekannt, vertritt innerhalb der romantischen Gruppe vollständiger und ausgeprägter als irgend ein Anderer eine Hauptseite der Bestrebungen der Schule, die Erneuerung des Prosastils. Während seine Festgenossen der stürmischen Leidenschaft poetischen Ausdruck verliehen, entwickelte er in seiner Vaterstadt die Kunst eines Bildschnitzers oder Goldschmiedes in der Behandlung der Sprache. Niemand hatte einen Haß wie er gegen die abgetragene Wendung, den abgedroschenen Ausdruck. Er hat, bevor er schrieb, alle Worte der Sprache gleichsam durch ein Sieb geschüttelt und alle die, deren Klang dumpf, deren Farbe matt, deren Gepräge abgenutzt war, entfernt, um nur diejenigen darunter anzuwenden, die malerischen Wert und musikalische Valuta hatten. In einem Gedicht müssen dem Reim und Rhythmus zu Lieb immer einige Flick- und Füllworte — so wenig wie möglich — sich finden; die Kunst Bertrands beruht darauf, daß jedes ausfüllende oder schmarotzende Wort aus seinem Stil verbannt ist. Das Werk seines Lebens gehört einem Genre an, das er erfand und das mit ihm gestorben ist; er hat in Prosa ganz kurze, nie mehr als ein paar Seiten einnehmende Schilderungen in den verschiedenen Manieren Rembrandts, Callots, des Samt-Breughels, Gerard Dows und Salvator Rosas geliefert, und die besten dieser kleinen Prosagemälde sind vollendet wie ein Bild dieser Meister.

Im Jahre 1828, in der ersten rein unpolitischen Periode der romantischen Bewegung, trug er zur Gründung eines litterarischen Organs in seiner Geburtsstadt bei. Die Beiträge Bertrands zu „Le Provincial" machten die großen Pariser, Chateaubriand, Nodier, Victor Hugo, auf ihn aufmerksam, und bald fühlte er sich so stark nach der Hauptstadt gezogen, daß er unaufhörlich auf der Reise zwischen Dijon und Paris lag. Er hielt seinen Einzug, nur 21 Jahre alt, eines Sonntags Abends bei Charles Nodier, wo es ihm erlaubt wurde, eine Ballade vorzulesen. Hier machte er die

Bekanntschaft des ganzen Kreises, nahm jedoch seine besondere Zuflucht zu Sainte-Beuve, der sein Ratgeber wurde; bei diesem wohnte er, so oft er sich in Paris aufhielt, und ihm gab er seine Manuskripte in Verwahrung. Er war linkisch wie ein Provinziale und exaltiert wie ein Dilettant, aber man ahnte den Dichter, wenn man das Feuer in dem Blick der kleinen schwarzen, umherschweifenden Augen sah.

Gleich nach der Julirevolution stürzte sich Bertrand in die Politik und schloß sich der am weitesten gehenden Opposition an. Als wahrer Sohn eines alten Offiziers der Republik und des Kaiserreichs gab er dem kriegerischen Enthusiasmus, dem er vorher Schweigen geboten hatte, in einer Polemik gegen die großbürgerliche Herrschaft Luft. Er war nur 23 Jahre alt, und ein Blatt der Gegenpartei hatte aus dieser seiner Jugend Anlaß genommen ihn doppelt höhnisch zu behandeln. Er zwang den Redakteur, in seinem Blatt einer Antwort Raum zu geben. „Ich ziehe Euern Hohn Euerm Lob vor. Euer Lob würde für mich von sehr geringer Bedeutung sein nach dem Beifall, mit welchem Victor Hugo, Sainte-Beuve, Ferdinand Denis u. a. m. mein Talent ermuntert haben. Da Ihr mich dazu zwingt, will ich Eurer Unverschämtheit gegenüber einige Worte citieren, deren das Genie selbst mich gewürdigt hat. Victor Hugo schreibt mir: Ich lese Ihre Verse in einem Freundeskreise vor, wie ich diejenigen André Chénier's, Lamartine's oder de Vigny's vorlese; es ist unmöglich, in höherem Grade im Besitz der Geheimnisse der Form zu sein u. s. w. So schreibt Hugo dem Manne, den ihr einen Commis zu nennen wagt. Es ist wahr, daß ich nicht die Ehre habe, von irgend einem adligen Speichellecker abzustammen, und daß ich weder wählbar noch Wähler bin [d. h. den Höchstbesteuerten nicht angehöre]; mein Vater war nur ein Patriot von 1789, ein Glücksritter, der, achtzehn Jahr alt, sein Blut am Rhein vergoß, und der, fünfzig Jahr alt, dreißig Dienstjahre, neun Feldzüge und sechs

Wunden aufzuweisen hatte. Es ist auch wahr, daß ich arm bin; mein Vater hat mir nur die Ehre vererbt und seinen Degen, den Sie nicht den Mut haben, gezogen zu sehen."

Dieses ist französischer Journalistenstil von 1832, gewiß nicht bescheiden, aber nicht verzagt. Bertrand gehört der schon erwähnten Gruppe von jungen Leuten an, als deren Häuptling Godefroy Cavignac betrachtet werden kann und die in dem Jargon der damaligen Zeit den Namen „Les bousingots" führten. Bei Bertrand war die republikanische Derbheit mit der höchsten romantischen Überverfeinerung merkwürdig gemischt.

Louis Bertrand gelangte nie dazu; Ruhm zu gewinnen. Er hatte zu gewaltsam begonnen, seine Kraft nicht aufgespart. Arm und überanstrengt durch die Arbeit, mit welcher er seine Mutter und Schwester ernährte, starb er schon 1841 in einem Spital zu Paris. David d'Angers, der große romantische Bildhauer, der treu an dem Bette des Kranken ausgeharrt hatte, ließ aus seiner Wohnung ein feines weißes Leintuch holen, um die Leiche darein zu hüllen; er war der einzige, der Bertrand das letzte Geleit gab.[1] David setzte ihm ein Denkmal; Sainte-Beuve und Victor Pavie gaben seinen „Gaspard de la Nuit" heraus. Im Jahre 1842 wurden mit genauer Not zwanzig Exemplare verkauft, aber 1868 hat der romantische Bibliophile Charles Asselineau eine Luxus-Ausgabe veranstaltet.

Man lese als Probe der Erzählungsweise Bertrands das Stück „Madame de Montbazon", dessen Motto, aus den Memoiren Saint-Simons entnommen, so lautet: Madame de Montbazon war eine wunderschöne Dame, die in dem vorigen [d. h. dem sechzehnten] Jahrhundert vor Liebe zum Ritter de la Rue starb, der ihre Liebe nicht erwiderte:

[1] Man sehe den seelenvollen Brief von David d'Angers über den Tod Bertrands in Charles Asselineau: Melanges tirés d'une petite bibliothèque romantique. S. 181 ff.

„Die Zofe stellte auf den lackierten Tisch eine Vase mit Blumen und Armleuchter mit Wachslichtern, deren Widerschein als rote und gelbe Glanzflecken auf die blauseidnen Gardinen am Kopfkissen der Kranken fiel.

Glaubst Du, Mariette, daß er kommen wird? — O schlafen Sie doch ein, gnädige Frau, schlafen Sie doch ein wenig! — Ja, ich werde bald in Schlaf fallen, um die ganze Ewigkeit von ihm zu träumen. —

Man hörte Jemand die Treppe hinauf steigen. O, wenn er es wäre! flüsterte die Sterbende schwach lächelnd, während der Schmetterling des Lebens schon im Begriff war, von ihren Lippen zu flattern.

Es war ein kleiner Page, welcher von der Königin der Frau Herzogin Eingemachtes, Backwerk und Elixire auf einer silbernen Schüssel brachte.

Ach, er kommt nicht, sagte sie mit versagender Stimme, er kommt nicht! — Mariette, gieb mir eine der Blumen da, daß ich den Duft einatmen kann und die Blätter vor Liebe zu ihm küsse!

Dann lag Madame de Montbazon unbeweglich mit geschlossenen Augen, sie war vor Liebe gestorben; sie gab ihren Geist in dem Duft einer Hyacinthe auf."

Es sieht oft aus, als würden die, welche in der Litteratur zu früh fortgehen, ein wenig früher oder später ersetzt. In strengerem Sinn ersetzt aber nie eine Individualität eine andere. So wird das Werkzeug, das Louis Bertrand aus den Händen fällt, ganz gewiß von Théophile Gautier ergriffen, der mit seinem weit umfangreicheren Talent Bertrand vergessen ließ; aber dem Blick keines Kenners wird es entgehen, daß bei Bertrand etwas Ausgesuchtes, unendlich Seelenvolles war, das Gautier mit seiner kälteren Plastik nicht zu erreichen vermochte.

Wir haben schon öfter Petrus Borel genannt, dessen einfache Häuslichkeit eine Zeit lang das Hauptquartier für Hugo's junge

Freunde abgab. Er war zugleich Künstler und Dichter, arbeitete als Maler in Dévéria's Atelier und schrieb unter dem Namen Le Lycanthrope (der Werwolf) herausfordernde Poesien. Er flößte den Andern großen Respekt ein. Er war einem Spanier oder Araber des 15. Jahrhunderts ähnlich, und wenn seine Kameraden vom Theater nach Hause gingen, wo sie den in den Rollen Delavigne's und Scribe's gebildeten Schauspieler Firmin als Hernani gesehen hatten, wie oft bedauerten sie dann, daß man es nicht Petrus überlassen hatte, den idealen Banditen zu spielen. Wie ein Königsweih würde er auf die Bühne niedergeschossen sein. Und wie schön würde er sich nicht mit dem roten Tuch um den Kopf und in dem Lederküraß mit den grünen Ärmeln ausgenommen haben! Kein Wunder, denn er war ja in seinem ganzen Gefühlsleben das Original der Rolle.

Borels Gedichtsammlung „Les Rapsodies" ist ein sehr jugendliches und unreifes Buch; es enthält unter wertvollen Gedichten kindische Proteste und Verdammungen; aber es zeigt so viel: daß es in der ganzen romantischen Gruppe kein stolzeres Herz gab als das des Jünglings, der es geschrieben hat. Es tritt etwas von der Verzweiflung der Armut, etwas von dem Einsamkeitsgefühl der Künstlerseele, von brennender Liebe zur Freiheit und quälendem Durst nach Gerechtigkeit in diesen Versen zu Tage.[1] Hier trifft man in der wirklichen Welt dasselbe Gefühlsleben, das in „Antony" auf die Bühne gebracht wurde. Schon die Ausstattung des Buches ist bezeichnend. Der Titelkupferstich zeigt Borel selbst an einem Tische sitzend, mit der phrygischen Mütze auf dem Kopf; Hals und Arme sind entblößt; in der Hand hält er einen Dolch mit breitem Blatt,

[1] Man lese diese Strophe aus dem Gedicht „Désespoir":

Comme une louve ayant fait chasse vaine,
Grinçant les dents, s'en va par le chemin,
Je vais, hagard, tout chargé de ma peine
Seul avec moi, nulle main dans ma main;
Pas une voix qui me dise: à demain!

den er, in tiefe Gedanken versunken, betrachtet. Die Vorrede des Buchs giebt einen lebhaften Eindruck von dem Ton in der republikanischen Fraktion der romantischen Jugend im Jahre 1832. Es heißt darin:

„Wenn Jemand fragen sollte, ob ich Republikaner sei, so antworte ich frei: Ich bin es. Aber möge er lieber den Herzog von Orleans [den König] fragen, ob er sich der Stimme erinnert, die ihn am 9. August, als er sich zu Pferde in die Ex-Kammer begab, um den Eid abzulegen, mitten unter dem Jubelgeschrei eines betrogenen Volkes mit dem Ruf „Freiheit und Republik! Freiheit und Republik!“ unablässig verfolgte. Wenn ich von der Republik rede, so ist es nur, weil dieses Wort die möglichst weite Unabhängigkeit bezeichnet, welche Assoziation und Civilisation gestatten. Ich bin Republikaner, weil ich nicht Caraibe sein kann. Ich bedarf eines ungeheuren Maßes von Freiheit, und wenn man so gestellt ist wie ich, so arm wie ich, so gequält von Unglück jeder Art wie ich, so würde man, selbst wenn man von absoluter Gleichheit träumte, selbst wenn man ein agrarisches Gesetz verlangte, keinen Tadel verdienen . . . . . Denen, die mein Buch plump finden, antworte ich, daß der Verfasser in der That nicht das Bett des Königs macht. Aber sollte er sich nicht trotzdem auf der Höhe eines Zeitalters befinden, wo man von dummen Banquiers regiert wird und zum Monarchen einen Mann hat, dessen Wahlspruch lautet: „Dieu soit loué et mes boutiques aussi!“

Es bedarf keiner weitläufigen Erklärung, daß ein junger Mann, der so schrieb, keine Carriere machte. Er litt Not, hungerte oft, hatte bisweilen kein Dach über dem Kopfe, mußte sich manchmal ein Nachtlager in einem Neubau suchen. Sein jugendlicher Haß gegen alles Unrecht schadete ihm indessen auch als Dichter. In seinem großen zweibändigen Roman „Madame Putiphar“ ist der Charakter der Heldin, Madame Pompadour, durch die republikanische Entrüstung des Verfassers entstellt. Die leicht-

fertige, kunstliebende Muse der Roccocozeit, die eine kleine leichtsinnige Vorliebe für die Freiheit des Gedankens hatte, die Encyklopädisten beschützte und unter Bouchers Anleitung radierte, ist hier eine Megäre geworden, die sich an den Hals eines fremden Mannes wirft, der von ihr nichts wissen will, und die ihn für seine Kälte mit unterirdischem Gefängnis in der Bastille straft. Das Buch gewinnt erst gegen den Schluß. Die Einnahme der Bastille, ein Gegenstand, der so recht für Borel lag, ist in einem lebhaften, feurigen Stil, der nach Pulver riecht, geschildert.

Das dritte seiner Werke ist „Champavert, contes immoraux“ (1833). Das Buch machte nicht das geringste Aufsehen oder Glück, brachte nicht einmal seinem Verfasser ein dürftiges Honorar ein, und diese Ungerechtigkeit des Schicksals läßt sich verstehen; denn mehrere dieser Novellen sind durch den frühsten zähnefletschenden Stil Borels verderbt. Doch in den besten derselben ist der Zorn beherrscht und künstlerisch behandelt, wie man Lava künstlerisch verwertet, wenn man Kameen daraus schneidet. Es sind immer Abscheulichkeiten, um welche es sich in diesen Erzählungen handelt, Scheußlichkeiten so abstoßender, so unnennbarer Art, daß sie eben nur dadurch begangen werden können; denn niemand ist leichter straffrei, als derjenige, welcher ein Verbrechen begeht, an das kein Mensch glauben will. Es sind Abscheulichkeiten, welche die Dichtkunst selten berührt; denn Poesien sollen ja vor allem verkauft werden, aber dann muß man sie in einem Familienkreise vorlesen können.

„Dina, la belle Juive“ spielt in Lyon im Jahre 1661. Ein junger männlicher und vorurteilsfreier Edelmann hat sich in eine junge schöne Jüdin verliebt und reist zu seinem Vater, um dessen Einwilligung zu der Verbindung zu holen. Dieser verflucht ihn und feuert seine Arkebuse auf den Sohn ab, doch ohne ihn zu treffen. Während Aymar fort ist, wandert Dina eines Tages am Ufer der Saône. Sie bekommt Lust zu segeln, ruft einen Bootsführer an und legt sich träumend zur Ruhe unter das Dach der Gondel. Der

Bootsführer beraubt die schöne Jüdin ihrer Ringe und Schmucksachen, bindet ihr die Arme, knebelt und schändet sie, wirft sie in den Fluß, und als der Knebel im Fallen aus ihrem Munde hinausgleitet, stößt er mit der Harpune nach ihr, so oft sie auf dem Wasserspiegel wieder emportaucht. Dann zieht er die Tote heraus und geht zum Rathaus, um die zwei Dukaten zu erhalten, die jedem gegeben werden, der eine Leiche aus dem Fluß herausgefischt hat.

Ist die Leiche wiedererkannt worden? fragt der Ratsherr.

Ja, Messire. Es ist ein junges Mädchen, Namens Dina, Tochter eines gewissen Israel Judas, eines Juweliers.

Eine Jüdin?

Ja, Messire, eine Ketzerin oder Hugenottin oder Jüdin, so was.

Du fischest also Juden auf, Du Schlingel, und bist frech genug, dafür noch eine Belohnung zu fordern? Holla Martin, holla Lefabre kommt herein und werft den Kerl hinaus!

Die Szenen im Judenviertel und die Szenen im Boot sind in ihrer schneidenden Wahrheit untadelhaft. Heine hat kein besseres Bild von jüdischem Leben im Mittelalter geliefert als hier Borel.

Im Jahre 1846 half Théophile Gautier durch die einflußreiche Frau von Girardin Borel für kurze Zeit aus seinem Elend heraus. Er wurde zum Kolonisationsinspektor tief hinten in Algier in der Nähe von Mostaganem ernannt. Aus diesem kleinen schlechten Amt, in welchem er mit der Menschenscheu seiner Werwolfsnatur sich zufrieden fühlte, wurde er jedoch bald entlassen, weil er mit seinem eifrigen Rechtssinn einen höher stehenden Beamten des Betrugs gegen den Staat geziehen hatte. Er sah Frankreich nie wieder; er starb in Afrika, einige sagen am Sonnenstich, andere vor Hunger.

Es ist schon erwähnt, daß Mérimée das Genre, welches Borel sich gewählt hatte, aufnahm und in seinen Meisternovellen grelle Stoffe mit festerer Hand behandelte. Doch bei Mérimée verschlang

die weltmännische Ironie und die hofmännische Eleganz jene Leidenschaft, welche die Stärke Borels war. Bei Mérimée finden wir einige der Herausforderungen, die Borel der Gesellschaft seiner Zeit zugeschleudert hatte, in einer solchen Sprache umschrieben, daß sie auf einem Salontisch möglich wurden. Die Flamme, die bei Borel in dem Allerheiligsten der Seele brannte, vererbte sich nicht.[1]

Der letzte dieser jungen, früh zu Grunde gegangenen Dichter, auf den ich die Aufmerksamkeit hinleiten möchte, ist Théophile Dondey, genannt Philothée O'Neddy.

O'Neddy wurde 1811 geboren und debütierte 1833 mit der Gedichtsammlung „Feu et Flamme", die das Publikum, welches eben zu jener Zeit in einem Überfluß vorzüglicher Poesien schwelgte, so vollständig übersah, daß der arme Dichter, der seine Mutter durch eine kleine Stellung im Finanzministerium ernähren mußte und das Buch auf seine Kosten hatte drucken lassen, den Mut und die Möglichkeit verlor, jemals wieder an die Öffentlichkeit zu treten. Er zog sich wie ein verwundetes Tier in seine Höhle zurück. Als Th. Gautier ihn dreißig Jahre später ergraut wiedersah und ihn mit der Frage begrüßte: „Wann kommt die nächste Gedichtsammlung?" antwortete der alte O'Neddy seufzend: „Wenn es keine Spießbürger mehr giebt." Man könnte glauben, daß seine Produktivität erloschen war. Nach seinem Tode fand man aber einen großen Haufen lyrischer Gedichte in seinem Nachlaß vor; Ernest Havet gab alles heraus, und die Folge war, daß Exemplare seiner ersten Gedichtsammlung jetzt mit 300 Franken bezahlt werden, ohne Zweifel eine größere Summe, als dem Dichter seine ganze Produktion jemals eingebracht hat.

Théophile Dondey begann nicht weniger unreif und herausfordernd als Petrus Borel. In der Vorrede zu „Feu et Flamme"

[1] Man sehe Borel: Rapsodies, Bruxelles 1868. Madame Putiphar, Paris 1878. Von Champavert kenne ich nur die Originalausgabe. — Jules Clarétie: Petrus Borel, le Lycanthrope, 1865.

bittet er seine größeren Kampfgenossen, ihn unter sich aufzunehmen, denn wie sie „verachtet er von ganzer Seele die gesellschaftliche Ordnung und die politische, welche als das Exkrement (!) von jener zu betrachten ist, wie sie verachtet er das Anciennitätsprinzip in der Litteratur und der Akademie; wie sie hört er ungläubig und kalt die großen Worte der Religionen, und wie sie fühlt er frommes Entzücken über die Poesie, die Zwillingsschwester Gottes (!)". Alles ist hier unruhig und gespannt, häufig überspannt, es sind Krankheitsäußerungen, Selbstmordgedanken; aber alles ist in Versen ausgesprochen, die von einer Künstlerhand gehämmert worden. Ein besonderer Ausbruch der Neigung zum Selbstmord ist sehr bezeichnend. Durch Festhalten des Dreieinigkeitsdogmas, an welches er übrigens sonst nicht glaubt, findet er in dem Opfertod Christi das Vorbild des Selbstmordes. Es heißt bei ihm:

Va, que la mort soit ton refuge
À l'exemple du Rédempteur
Ose à la fois être juge,
La victime et l'éxécuteur.

Wie ächt romantisch, wie tief eigentümlich für die Periode ein solcher kleiner Zug ist, beweist der Umstand, daß man bei George Sand in den „Lettres d'un voyageur" kaum einige Jahre später (Januar 1835) denselben Gedanken findet. Sie schreibt: Jésus, en souffrant le martyre, a donné un grand exemple de suicide. Merkwürdig, daß deutsche Romantiker, daß Novalis und Tieck nicht darauf verfallen sind!

Diejenigen unter den Gedichten O'Neddy's, die nicht seine eigene Persönlichkeit behandeln, sind alle einem Kultus des freien Gedankens und der künftigen Republik gewidmet; die meisten sind jedoch tief persönlich, sieben Achtel wohl erotischer Natur. Eine feine, hochvornehme Dame hatte ihn, den namenlosen, armen Plebejer, mit ihrer Liebe ausgezeichnet, und die Gedichte strömen über von wehmütigem Entzücken über die angebetete Geliebte; aber krank wie er ist und sich fühlt, und überzeugt, daß das Glück nicht für

ihn existiert, giebt er dem Gedanken an die Liebe unaufhörlich den Gedanken an den Tod zum Hintergrund.

Die poetische Form, die er als Jüngling suchte und fand, war eine, die ihn selbst befriedigte, weil sie sich seinen Gefühlen und Gedanken genau anschloß, aber er verstand nicht wie die glücklicheren und begabteren Dichter die Form zugleich für die große Leserwelt durchsichtig und anziehend zu machen. So wandte denn die große Leserwelt ihm den Rücken zu. Er fühlt sich immer mehr wie vom Leben vergessen, wie verurteilt mit ungebrauchten Kräften zu sterben; immer wieder nennt er sich in seinen hinterlassenen Gedichten eine lebendige Leiche.

Ich übersetze beispielsweise einige Strophen aus dem Sonett „Die zwei Degen".

„Ein Sohn der Gebirge hatte einen vorzüglichen Degen, den er in einer dunkeln Ecke verrosten ließ. Eines Tages sagte die Klinge ihm: Wie diese Ruhe mir hart ist! O Krieger, wenn du wolltest! mein Stahl ist so gut.

Ich bin wie jenes Schwert, und ich sage dem Schicksal: Weißt du denn nicht, wie meine Seele gehärtet ist und wie prachtvoll die Klinge blitzen könnte, wenn deine Rechte sie in der Sonne spielen lassen wollte! Sie ist aus edlem Stahl — o Schicksal, wenn du wolltest!"

Aber das Schicksal war, wie es die Gewohnheit und die Sache des Schicksals ist, unerbittlich. Wie der Schiffbrüchige, der im Meere auf einem Felsen steht und wartet, daß ein Schiff am Horizonte emportauchen und ihn mitnehmen werde, so wartete er die langen Jahre hindurch, aber das Schiff des Schicksals glitt vorbei und ließ ihn allein auf seinem Felsen. Seine Geliebte verließ ihn, und er hörte auf zu hoffen. Indessen nahm seine Dichtung ein immer tieferes und philosophischeres Gepräge an. In einem seiner Gedichte heißt es mit geistvoller Verdrehung des Cartesianischen Satzes: „Ich leide, also bin ich", und in mehreren andern schönen Poesien tritt ein in der Lyrik des Romantismus wenig gewöhnlicher Pessimismus hervor. Man lese das Sonett, welches so anfängt:

Or qu'est-ce que le Vrai? le Vrai c'est le malheur;
Il souffle, et l'heur vaincu s'éteint, vaine apparence:
Ses pourvoyeurs constants le désir, l'espérance
Sous leur flamme nous font mûrir pour la douleur.

Le Vrai c'est l'incertain; le Vrai, c'est l'ignorance,
C'est le tâtonnement dans l'ombre et dans l'erreur;
C'est un concert de fête avec un fond d'horreur;
C'est le neutre, l'oubli, le froid, l'indifférence.

Er versuchte sich eine Weile als Kritiker; aber der Zeitpunkt war ungünstig. Er fing an, Hugo als Dramatiker zu verherrlichen, eben als in den vierziger Jahren die Popularität desselben stark im Sinken war. Seine leidenschaftlich begeisterte Verteidigung des Dramas „Les burgraves" ist schön durch die Frische des Gefühls. Sein Angriff auf die Kritiker, die wegen der „Lucrèce" von Ponsard Victor Hugo herabgesetzt hatten, war gegen Ponsard nicht ungerecht und von edler Pietät inspiriert. Als er aber aufs neue als der Fürsprecher Hugo's auftreten wollte, war die Redaktion der „Patrie" umgeschlagen, und er erhielt seinen Artikel zurück. Er nahm seinen Abschied als Feuilletonist und schrieb nie mehr in einem Tageblatt. Er zog sich in seine innere Welt zurück, es war ihm zu Mute wie Don Quixote nach der Rückkunft oder wie Molière's Misanthrop, als er hinaus in die Einsamkeit flieht; er schrieb in seinem letzten Gedicht, daß er zwar nicht an eine persönliche Unsterblichkeit glaube, wenn aber seine Helden einmal siegreich über das Grab des armen Vergessenen reiten sollten, so würde er gewiß sein Herz klopfen fühlen im Takt mit dem Galopp ihrer Pferde:

Et qui tendra l'oreille, ouïra mon fier cœur
Bondir à l'unisson du fier galop vainqueur.

Diese seine Helden, für welche er die entschiedenste Bewunderung hegte, waren unter den Männern der That Garibaldi, unter den Dichtern Hugo, unter den Schriftstellern Michelet und Quinet, später Renan. Seine letzten Jahre waren schwer; er verlor seine Mutter, nachdem er seine Geliebte verloren hatte; er war lange

krank, gegen sein Ende gelähmt. Eine einzige Freude hatte er in seinem Alter, die Freude, sich von Théophile Gautier rühmlich genannt zu sehen in einem Feuilleton, das später in „Histoire du romantisme“ Platz gefunden hat. Er starb erst im Jahre 1875 nach einem 42jährigen Schweigen als Dichter.

Nicht wahr, es ist, als hörte man einen Trauermarsch auf florumwundenen Trommeln schlagen, wenn man diese Opfer der litterarischen Kämpfe und Siege aufsucht? Und wenn man bemerkt, wie zahlreich sie sind, kommt man unwillkürlich dazu, ein Buch wie de Vigny's „Stello“ oder ein Drama wie „Chatterton“ in einem schöneren Lichte zu sehen. Jene Zeit war eine, welcher mehr als irgend einer anderen der Gedanke an den leidenden Dichter oder Künstler nahe gelegt war, und doch hat sie so Viele, welche ein besseres Los verdient hätten, verschmachten lassen. Es scheint dann, als hätte es für die Zeitgenossen immer große Schwierigkeit, den verdienstvollen und leidenden Künstler dort, wo er ist, zu entdecken.

Der Forscher, der nicht rühren, sondern verstehen will, zieht diese Hintergrundfiguren hervor, weil die Signatur des Zeitalters, die sich in den Werken der Genies vorfindet, bei ihnen in nicht weniger leserlichen und schlagenden Zügen geschrieben steht. Die Genies stellen den Romantismus in seiner Kraft, in seiner relativen Gesundheit dar; die Krankheitsgeschichte desselben kann an diesen armen Verzweifelten studiert werden, die bald so stark für eine fremde Litteratur schwärmen, daß sie die Behandlung ihrer eignen Sprache versäumen, bald in poetischem und politischem Streben flüchtig auflodern, bald als Wagehälse hervorstürmen, um nach einigen Niederlagen den Mut für immer zu verlieren, bald von der Gleichgültigkeit des Publikums tödlich verletzt werden, bald ihre Begabung krampfhaft anspannen, bis sie zerberstet. Sie sind so gut wie die andern Glücklicheren echtgeborne Kinder des Romantismus der achtzehnhundertdreißiger Jahre. Sie sind seine echten enfants perdus.

XXXVI.

So war diese Schule, so waren ihre Triumphatoren und ihre Unglücklichen, ihre menschlich und künstlerisch Begeisterten. So entstand sie, so wurde sie groß durch eine mächtige Summe von Genie und Talent. So löste sie sich als Schule auf, um ihr geistiges Leben in reich begabten verschiedenen Persönlichkeiten fortzuführen, die, selbst wenn sie sich am meisten von dem Ausgangspunkt zu entfernen schienen, dennoch dem Wesen der Schule treu blieben; denn wir behalten alle lange an der Schulter das Merkmal der Fahne, die wir zuerst trugen. Die romantische Schule wurde zerstreut und zersplittert, aber bevor sie starb, hatte der Romantismus den poetischen Stil auf allen Gebieten erneuert, die Stoffwelt der Kunst bis zu einem vorher nie gesehenen Umfang erweitert, sich von dem ganzen sozialen und religiösen Ideenleben der Zeit befruchten lassen, die Lyrik, das Drama, den Roman, die Novelle, die Kritik umgeschaffen, die historischen Wissenschaften neu belebt, und war beseelend in die Politik eingedrungen.

Die vollständige Geschichte des Romantismus zu geben, war mir nicht möglich; dazu ist sie allzu reich. Ich habe hier wie immer in diesem Werk nur die Hauptströmung aufweisen wollen. Ich habe deshalb vorgezogen, lange und umständlich bei den Hauptpersonen zu verweilen, anstatt zahlreiche Nebenpersonen einzuführen, die trotz ihrer Bedeutung und des Interesses, das sich mit ihnen verknüpft, die Konzentration, die ich erreichen wollte, verhindert hätten. Ich

habe lieber Einzelheiten aus dem Leben einer wichtigen Persönlichkeit mitgeteilt, als den Platz dazu benutzt, das Leben einer weniger bedeutenden Persönlichkeit im bloßen Umriß zu geben; ausnahmsweise habe ich endlich die Geschichte einiger Hauptpersonen über die Grenzen der Periode hinaus verfolgt, wenn sie nämlich erst nach 1848 ihre volle Originalität entfaltet haben.

Viele eigentümliche Physiognomien sind hier nur skizziert, so Alexander Dumas, den man wohl den Ariost des französischen Romantismus nennen kann, oder de Vigny, der sich selbst gezeichnet hat in dem Satz: „Die Ehre — das ist die Poesie der Pflicht.“ Andere hab' ich nur nennen können, wie Jules Janin „den Fürsten des Feuilletons“, dessen Roman „L'âne mort et la femme guillotinée“ ein so merkwürdiger Vorläufer des späteren Naturalismus ist, oder wie Gérard de Nerval, den Euphorion des Romantismus, den geistigen Abkömmling Nodiers, dessen duftige Frauengestalten eine gewichtlose Leichtigkeit haben, dessen übernatürliche Phantasien orientalisch märchenhaft sind, und dessen Sonette aus der Periode seines Wahnsinns zu den schönsten und sinnreichsten gehören, welche das Zeitalter hervorgebracht hat. An vielen Talenten zweiten und dritten Ranges habe ich ganz vorbeigehen müssen, an Antoni Deschamps, der als Dichter dem entspricht, was Leopold Robert in der Malerkunst ist, an Auguste Vacquérie, einem Epigonen Victor Hugos, interessant durch seinen Köhlerglauben an den Romantismus und seine unbeschreibliche Zuversicht, der in seinem Drama „Tragaldabas“ der französisch-romantischen Extravaganz eines ihrer kühnsten Denkmäler setzte. In der Regel konnte und wollte ich nur die typischen Hauptgestalten hervortreten lassen. Die große Frauengestalt der Periode, George Sand, muß allein als Vertreterin der Frauen des Zeitalters stehen, wie unterhaltend es auch hätte sein können, mehrere andere, wie die geistreiche Madame de Girardin, die elegische Madame Desbordes-Valmore, oder die zwei freilebenden Schriftstellerinnen Madame d'Agoult und Madame Allart, zu schil-

dern. So hat auch Sainte-Beuve allein die Kritik repräsentiere müssen mit Übergehung von Philarète Chasles und Jules Janin wie Balzac allein das Wirklichkeitsstudium im Roman vertrete mußte ohne Rücksicht auf weniger tiefgehende Begabungen wi Alphonse Karr oder Charles de Bernard. Es giebt in der Gene ration von 1830 zwei Gruppen von Schriftstellern, eine klein die für die ganze Erde geschrieben hat, und eine größere, die fü Frankreich schrieb, und nur die erstere habe ich hier in volles Lic stellen wollen.

Wir sahen, wie die Restauration und das Julikönigtum de historischen Hintergrund bildeten, von welchem der Romantismus sic abhob und ohne welchen derselbe nicht verstanden werden kann; wi sahen, wie die romantische Schule sowohl fremde Anregungen em pfing wie auch eine nicht ganz kurze Vorbereitungszeit in Frankreich selbst hatte. Die Restauration „startet" sie, das Julikönigtum reiz sie, das Studium von Scott und Byron, Goethe und Hoffmann be reichert sie. André Chénier giebt ihr die lyrische Weihe, die Kämpfe im „Globe" entwickeln ihre Kritik. Charles Nodier bahnt mit seinen im allgemein europäischen Sinn romantischen Dichtungen den großen französischen Romantikern den Weg. Dann wirft sich Hugo zum Führer der Bewegung auf, zeigt sich dieser Stellung vollständig gewachsen und eilt von Sieg zu Sieg. de Vigny und er werden schnell neben Lamartine als Lyriker genannt, bis Hugo alle über strahlt. Sainte-Beuve und Théophile Gautier haben beide eine lyrische Ader, aber Alfred de Musset erobert als lyrischer Dichter das Publikum den anderen Jüngeren, bald sogar Victor Hugo ab, und wird für lange Zeit der Abgott der Jugend.

Der Romantismus hatte von Anfang an einen historischen Hang gehabt; de Vigny, Hugo, Balzac, Mérimée wollten Frank reich den historischen Roman geben, auf welchen England stolz war; Vitet, Mérimée, Alexander Dumas, de Vigny, Hugo strebten das historische Drama an die Stelle der klassischen Tragödie zu

setzen. Der historische Roman wurde schnell von dem modernen Roman in seinen verschiedenen Formen bei George Sand, Balzac und Beyle verdrängt, und auch das historische Drama wurde bald zurückgedrängt; es war in der Regel zu trocken, wie bei Vitet und Mérimée, oder zu lyrisch-überspannt, wie bei Hugo. Meistens hatten die Dichter auf der Bühne den größten Erfolg, nachdem die Leidenschaftlichkeit ihrer ersten Jugend ausgetobt hatte. Es kam in den vierziger Jahren ein gewisser Zeitpunkt, wo nicht nur außerhalb der romantischen Schule eine „Schule des gesunden Verstandes" bestand, sondern wo innerhalb des Romantismus in dem Leben der Dichter eine Periode des gesunden Verstandes eintrat. Es war zu dieser Zeit, daß Alfred de Musset seine kleinen witzigen dramatischen Eingaben für die Vernunft und die Ehe verfaßte, und daß George Sand ihre friedlichen Romane und ihre Bauernnovellen schrieb. Während Hugo als lyrischer Dichter immer höher stieg, lenkte Gautier die Bahn des Romantismus in die Richtung der bildenden Kunst hinein. Balzac entwickelte ihn in physiologischer, Beyle in völkerpsychologischer und analytischer Richtung. Mérimée vermittelte den Übergang der romantischen Dichtung zur Geschichtschreibung, Sainte-Beuve zur naturalistischen Kritik. Auf all diesen Gebieten hat die Generation von 1830 Unvergängliches geleistet. Man kann sie denn auch ohne Übertreibung die größte litterarische Schule nennen, welche unser Jahrhundert gesehen hat.

In diesem Augenblick sind ihre Männer und Frauen von der Oberfläche der Erde verschwunden. Viele starben früh, und in dem Zeitraum 1869—76 allein verlor jenes Geschlecht von den berühmtesten seiner noch lebenden Vertretern nicht weniger als Sainte-Beuve, Mérimée, Alexander Dumas, Théophile Gautier, Vitet, George Sand. Nur ein einziger von den Großen, nur der Größte ist noch am Leben, derjenige, dessen Lebenslauf zu erzählen unnötig war, weil alle denselben kennen. Victor Hugo, welcher der Erste war, ist der Letzte geblieben. Sein reiches Leben, überschwänglich

im Glück der Jugend, würdevoll und groß im Unglück, Ehrfurcht einflößend im Greisenalter, ein pompöses und antithesenreiches Poem wie seine eigenen Gedichte, krönt seine Kunst.

Die Sonne der französischen Romantik ist untergegangen, aber solange Victor Hugo lebt, sieht man noch ihren roten Abendschimmer über dem Horizont.

503

BOUND

MAR 10 1942

UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05938 9828